Л. ТУРГЕНЕВ

# Искусство дога

ИЗД-ВО З. И. ГРЖЕБИНА МОСКВА 1928

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/edgardegaiegoisk00tuge

Я. ТУГЕНДХОЛЬД

# ЭДГАР ДЕГА

## И ЕГО ИСКУССТВО

с 50 репродукциями

ИЗДАТЕЛЬСТВО З. И. ГРЖЕБИНА
Москва — 1922

*Обложка работы А. Экстер.*

Р. В. Ц. № 342. Москва. Тираж 2000 экз.

7-я типография М. С. Н. Х. (бывш. Мамонтова).

„Все истинные наблюдатели грустны, ибо они не актеры в жизни, но свидетели".

(Гонкуры).

## I.

Весть о кончине французского художника Эдгара Дега вызвала в нас давно неиспытанное чувство. Эта смерть—одна из немногих смертей среди той безмерной расточительности жизнями, какую обнаружила наша эпоха — неожиданно напомнила нам не о бренности человеческой и не о суете сует, но о мощи и вечности человеческого духа, — о том редкостном, что переживает и нас, и все наши горести. Правда, быть-может, какой-нибудь новой бранной эпохе придется еще трепетать за маленькие шедевры Дега, подобно тому, как мы во время войны трепетали за миниатюры Фукэ в Шантилльи... И, однако, Дега не умер и не умрет никогда!

Умер лишь престарелый, восмидесяти-трехлетний старец с ослабленным зрением, которому уже трудно было рисовать и писать и который в течение неустанного, многолетнего труда дал искусству все, что ему было отмерено; дал столько, — что за последние годы даже французы как будто перестали мыслить его в числе живых, среди современников. Один из последних могикан славной плеяды 70-х годов, ознаменовавшей собой целую эпоху французского и мирового искусства, Дега был уже далек от нашей злобы дня, от наших вкусов и волнений. Впрочем, не только последние ущербные годы, но и вся жизнь Дега отмечена этой от'единенностью от „злобы дня". Как француз и парижанин Дега страстно любил жизнь и современность и, в то же время, как собрат Монтэня, Паскаля и Вольтера, он был предрасположен к одиночеству скептика, к спокойной и насмешливой созерцательности мудреца. „Все истинные наблюдатели, — замечают

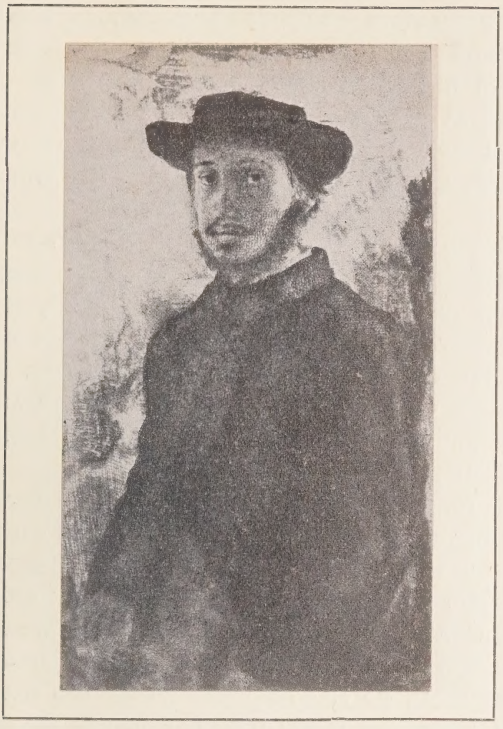
где-то Гонкуры, — грустны и таковыми должны быть, ибо они не актеры в жизни, но свидетели". Именно таким был Дега, нелюдимый отшельник, ревниво замкнувший от нескромного взора двери своей мастерской, но сам — неутомимый „свидетель" окружающей жизни, изощренно-зоркий взгляд котораго проникал повсюду — за кулисы театра, за стены буржуазного будуара. Замкнутость Дега стала легендарной, и действительно, в ней есть нечто почти мистическое, городское; как Гюис, „художник толпы", хранивший инкогнито, Дега в такой же мере был пленен Парижем, как и таился от него.

В этом смысле он был полной противоположностью Эдуарду Манэ, вождю импрессионистов, жизнерадостному парижанину, который вел борьбу за новую живопись с элегантностью светскаго человека, с эффектными жестами общественного деятеля. Маленький юркий старик в широкополой шляпе, с грустными глазами, Дега всегда куда-то торопился и ускользал, встреченный на улице знакомыми. Презрение Дега к рекламе и славе (к которым — увы — далеко не равнодушны столь многие „маститые" мастера!), его почти болезненная полу-гордыня, полу-скромность вызвали своеобразный заговор молчания вокруг его имени. Лучшей данью его таланту стало почтительное молчание. О нем, об его личности и творчестве писалось менее, чем о ком бы то ни было.

Во французской критической литературе нет ни одной серьезной монографии, посвященной ему; в парижской прессе никогда не было опубликовано interwieu с ним; на парижских выставках, после Столетней выставки 1900 г., никогда не фигурировали его произведения, в его мастерскую никогда не заглядывали любопытствующие иностранцы и почитатели. За то суждения Дега, его метко-колющие отзывы о людях и вещах установили за ним репутацию умника и остряка, мизантропа и опасного человека. За то всякий приезжавший в Париж знал, что где-то на Монмартре пребывает легендарный Дега, незримый, но всевидящий, престарелый, но вечно-юный и неотделимый от Парижа, как некогда мэтр Виллон,—Дега, гениальный продукт великого города и, вместе с тем, один из его созидателей.

Ибо несомненно, что одним из существенных элементов нашего действительного понимания и ощущения Парижа послужили образы, созданные Дега. Недаром при взгляде на живую балерину или настоящее кафэ мы так часто готовы были сказать „это совсем Дега"... Художник научил нас смотреть на Париж его собственными глазами и залюбовываться тем, что однажды его первого обожгло и пленило.

Как своеобычна в этом отношении жизненная судьба Дега, ис-



Автопортрет Дега в 1857 г. (офорт).

полненная противоречий. Это наиболее келейный (если не считать Гюстава Моро), самый скромный и одинокий мастер XIX века, не имевший ни преданных учеников, ни сильных покровителей. Это индивидуалист и отщепенец творивший не для общества, а для самого себя. Это художник, почти лишенный социального инстинкта, ибо он не нуждался в том духовном общении с зрителем, какое дает выставка. Это художник, исповедовавший Тютчевское

Молчи, скрывайся и таи
И чувства, и мечты свои!

Более того, даже самый мир дегазовых „чувства“ и „мечты“ весьма ограничен по сравнению, например, с диапозоном такого титана, одержимого философскими проблемами, как Роден,— Дега писал лишь лошадей, жокеев, прачек, балерин, купающихся женщин...

И в то же время Дега — мировая знаменитость, всех превзошедшая своей повсеместной славой. Его живопись маслом, пастели, рисунки и наброски ценятся на вес золота в Париже, Берлине, Лондоне, Нью-Йорке. Кто не слыхал о пресловутой распродаже собрания Руара в Париже, когда одна из работ Дега продана была за полмиллиона франков, побив рекорд всех цен, когда-либо достигнутых картинами при жизни их авторов...

Чему же обязана эта слава Дега? Модничанию ли международных снобов, которые выше всего ценят то, что менее всего понимают?... Или, может-быть, творения Дега—золотая середина, что легко и сразу нравится всем? Нет, Дега суждено было претерпеть не мало горьких часов вместе с его соратниками — импрессионистами, прежде чем его имя было увенчано ореолом мастера. Как часто бросали ему обвинения в ,,вульгарности", ,,болезненности", чрезмерном реализиме, склонности к „преступному" и уродливому!

Именно эти годы непризнанья и гонения еще более усилили закваску горечи и иронии свойственных таланту Дега, сообщив художнику презрение к „человеческой комедии". И, однако, Дега оказался пророком, когда иронически в 1874 г. высказывал по поводу себя и своих столь же „отверженных" друзей импрессионистов крылатые слова: „нас разстреливают, но при этом... выворачивают наши карманы". Художник пережил горькие часы, но его творения дождались блестящего оправдания и заняли достойное место в сокровищнице мирового гения.

Дега победил ничем иным, как несомненностью своих образов (употребляю это слово в том смысле, в каком его разумел Тургенев, говоря, что „Венера Милосская несомненнее принципов 89 года"). Сила и величие Дега в том, что самые суб'ективные наблюдения его „извращенного" глаза показались, наконец, об'ективными, убедительными, общеобязательными. Не Дега дождался „реабилитации", а мы все поняли, что Дега должен был быть, что без рожденных им образов наши чувства не могли бы обойтись. Внутренний облик Парижа немыслим без Дега; его творчество—некое естественное и закономерное явление всей нашей современной и, в частности, французской цивилизации.

Какими наивными и смешными представляются нам теперь выпады против Дега некоторых критиков! „Ненормальный", „болезненный"... Да ведь Дега,— это сама ясность и логика, и та изящно-четкая простота, которая так присуща французскому артистическому духу в противоположность одностороннему интеллектуализму Германии или надрывной сложности России! Более того, Дега—наиболее французский мастер из всей плеяды 70-х годов.

Этюд к Семирамиде (1861 г.).

Ибо в его мастерстве — вся полнота и многогранность исторически накопленных национальных черт. В качестве подлинного француза он счастливо сочетал в себе столь, казалось бы, несовместные свойства, как смелость дерзания и чувство меры, непосредственность „примитива“ и точное знание, остроту современности и верность прошлому. При взгляде на произведения Дега чувствуешь, что они — то звено в истории искусства, которое связует прошлое с настоящим, испытываешь нервный трепет современности и успокоительное веяние вечности. В этом чудесном равновесии начал революции и традиции, новизны и старины — классичность Дега. Да, он такой же современный классик, как и старые мастера, и на каждой созданной им прачке или балерине такая же печать благородства и „несомненности“, как на музейных богинях и маркизах.

Мы соприкасаемся здесь с одной из наиболее примечательных черт французского художества — его тяготением к дисциплине, к школе,

Голова женщины (1860—1870 гг.).

его преемственностью. Эта черта противоположна умонастроению русских художников, которые пуще всего опасаются утратить свою индивидуальность. Между тем, эта дисциплина не воспрепятствовала Пуссену, пройдя через школу Рима, остаться великим французским мастером, а Сезанну и Ренуару, при всем их преклонении перед музеями и старыми мастерами—остаться или вернее стать Сезанном и Ренуаром.

На самом деле, разве не примечательно то, что Дега, островидец и любопытих Парижа, кафэ, скачек, балета и будуаров, который мог бы сказать о себе, перефразируя известные слова Гонкуров, что он „первый художник с нервами"—был и ревностным поклонником Энгра, усердным посетителем Лувра и благоговейно копировал Пуссена, Гирландайо, Гольбейна и Лауренса? „Все, что я дѣлаю,—признался однажды Дега,—есть результат обдумывания и изучения старых мастеров; о вдохновении, непосредственности и темпераменте я ничего не знаю".

Конечно, эти слова—сгущение красок, ибо в художестве Дега есть не только изощренное знание, но и творческое „вдохновение", и „непо-

средственность" восприятия, и „темперамент" живописца. Без этих качеств его работы не источали бы того острого и волнующего впечатления, которое сразу погружает нас в атмосферу современной напряженности; без этих качеств в них не было бы того особого сложного очарования утонченности и простоты, уверенности и небрежности, которое свойственно только Дега, как большой и резко выявленной индивидуальности.

Но все же значительная доля истины есть в признании Дега. Оно характерно для него, как для представителя той культуры, которая смело шествуя вперед, не разрушает, но мудро накопляет силы и продолжает непрерывную нить единого логического развития. Вот почему французское искусство так богато не только новаторскими исканиями, но и законченными достижениями, — всем своим профессиональным мастерством. Дега был в такой мере наделен этой „золотой рукой", этим несравненным мастерством, что его трудно представить себе увлекающимся юношей—он кажется всегда одним и тем же—зрелым, многоопытным и умудренным.

Неужели вы думаете, что я посылаю вас в Лувр чтобы найти там идеально прекрасное, нечто отличное от природы? Подобные глупости приводили к вырождению искусства... Я посылаю вас туда потому, что там у антиков вы научитесь видеть природу, потому что они—сама природа.

(Энгр).

## II.

Говоря о мастерстве Дега, я вовсе не хочу этим сказать, что он был каким-то виртуозом, раз навсегда выработавшим определенную манеру. Нет, юношески-честный Дега более чем кто-либо чужд внешнего ловкачества и „тихой пристани". Он развивался постепенно, не раз менялся и даже на склоне своих лет обнаружил способность к обновлению—проследить в общих чертах эти вехи его пути и является моей задачей.

И, однако, на всем, что выходило из-под руки Дега лежал отпечаток той „дисциплины", которой он отдал дань в юности. Эдгар Дега (de Gas) родился в 1834 г. в артистически образованной семье парижского банкира. Перейдя двадцатилетним юношей из Юридической школы в Школу изящных искусств, он сразу же очутился в атмосфере классических традиций. Его преподавателем был ученик Энгра, Ламотт. К самому Энгру Дега испытывал чувство преклонения еще с детства, когда видел его произведения и встречал его самого в знакомой семье. Это преклонение восходящего таланта перед Энгром предопределило собою весь творческий путь Дега. Маститому академику было тогда около восьмидесяти лет, и слава его уже колебалась под бурей и натиском романтизма Делякруа; однако, не пылкий Делякруа, а именно Энгр стал духовным отцом Дега. Чем же покорил он юного парижанина? „Вот художник, который мог бы посвятить всю свою жизнь тому только, чтобы нарисовать одну женскую руку!" вос-

*Дега.—„Зеленая певица".*

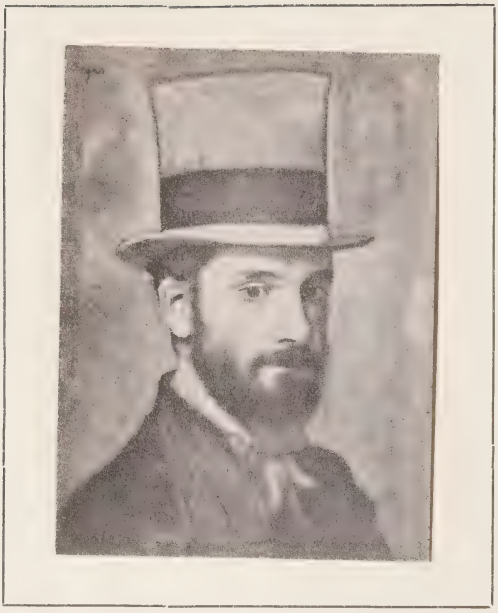
Из бывш. собрания Рябушинского, Третьяк. Галлерея. Москва.

кликнул однажды Дега о своем божестве, Энгре, и эти слова дают ключ к уяснению власти великого рисовальщика над Дега. Сам он обладал достаточным упорством, чтобы в течение целого года копировать „Похищение Сабинянок“ Пуссена. Это природное влечение к линии, к ясности и четкости формы—вот что сближало молодого художника с Энгром, фанатиком рисунка, который утверждал, что рисунок составляет три четверти живописи, и что вещь хорошо нарисованная—тем самым и хорошо написана.

В 1856 году, как бы следуя верховному примеру Пуссена и Энгра, молодой Дега отправился в Рим и здесь изучал и копировал старых мастеров. Его копии с Гирландайо, Гольбейна, Пуссена, Лауренса исполнены с изумительной точностью и с трудом отличимы от оригиналов. Ко времени пребывания в Риме относятся и первые самостоятельные опыты Дега. Примечательно, что он начал с гравюры — с искусства иглы; эти первые портреты офортом обнаруживают, вместе с тем, влияние Рембрандта, которое и впоследствии не раз сказывалось в его понимании света и тени. Что же касается живописи, то характерно для Дега, как для будущего живописца парижских типов, то уже здесь, в центре классицизма, в Вечном Городе, взор его прежде всего остановился на выразительной фигуре старой морщинистой „Нищенки“. Дега написал ее с добросовестностью и об'ективной точностью аналитика—„примитива“.

По возвращении в Париж Дега принес дань тому, мимо чего не суждено было пройти ни одному из мастеров недавнего прошлого— „исторической“ живописи. „Семирамида строющая город“, „Молодые спартанки, борящиеся с спартанцами“, „Дочь Яфета“ и „Эпизод средневековой войны“— таковы темы этих академических работ. В его карандашных рисунках к „Семирамиде“—этюдах складок и обнаженных тел—уже раскрывается перед нами, несмотря на некоторую черствость, вся изумительная, изящная четкость линейного дара Дега. С другой стороны, в этих же исторических жанрах уже пробивается росток реализма. Так, в картине „Молодые спартанки борющиеся со спартанцами“ (1860 г.) Дега наперекор всем требованиям академии придал античным героиням характерный облик девушек парижского народного квартала.

Тяготение к живой правде обнаружилось с особенной силой в серии портретов (масло), написанных Дега в начале 60-х годов. Таковы портреты Леона Бона, генерала де Серме, де Мениста, „Дамы с скрещенными руками“, „Голова женщины“ и др. Эти портреты—первое вполне самостоятельное и зрелое выступление художника, исходная



Портрет Л. Бонна (1863 г.).

точка всего его творчества и вместе с тем — последнее звено непосредственно связывавшее его с великими стариками. Они проливают полный свет на тайну увлечения Дега „классиком“ Энгром.

Это увлечение относилось, конечно, не столько к Энгру — академику, автору холодных мифологических композиций, написанных согласно доктрине Давида, сколько к Энгру-реалисту, творцу интимно-четких портретов и жизненных рисунков с натуры. Этот „второй“ Энгр, в свою очередь, происходил от прекрасного портретиста Давида, но оба они, как и окружавшая их среда, считали портретную живопись „низшим жанром“ искусства по сравнению с высоким стилем исторической живописи. Только современное художественное сознание произвело правильную переоценку того наследия, которое осталось от Давида и Энгра, и то, чем сами они пренебрегали, выдвинулось на первый план во всей своей ясной и красивой простоте. Дега первый понял это, и тот исконный здоровый французский реализм, проистекающий от „отцев“ французского портрета, Фукэ, Клуэ и Латура, который был скрыт в искусстве Давида и Энгра, стал явным и расцвел до конца в живописи Дега. Его портреты, хотя они в большинстве случаев изображают не полные фигуры, а только головы (как у Клуэ и Латура), преемственно завершает реалистическую традицию этих великих мастеров.

Конечно, это не значит, что Дега „стилизует“ свои модели в духе старых мастеров, — нет, более чем кому-либо чужды Дега стилизация и анахронизмы. Эту преемственность обнаруживают — лишь осторожно и вдумчиво-строгий рисунок и гладкая живописная манера. Дега пишет по красному подмалевку легкими полупрозрачными слоями красок, через которые просвечивает зернистость полотна. Столь же скромна и самая гамма его — то серебристо-дымчатая, то слегка золотистая,

как палитра голландцев. Пока еще вообще не приходится говорить о живописных исканиях Дега: подобно Энгру он исповедует культ рисунка, и его живопись оперирует не столько с цветом, сколько с светотенью.

Этюд к портрету (карандаш.).

Но на ряду с этой традиционностью гладкой манеры и монотоннаго калорита в портретах Дега уже чувствуется современная художественная личность. Они написаны традиционно, но — с темпераментом и восприимчивостью современности. Дега уже далеко отошел от суховатого протоколизма своей римской „Нищенки“— его портреты исполнены без лишних подробностей, широкими пятнами, с полу-небрежно заполненным фоном. Уже в карандашных головных портретах Клуэ был своего рода „импрессионизм“, вызванный спешной работой („пусть будет сделано карандашем, лишь бы это было скорее сделано!“ требовала Екатерина Медичи). Но насколько больше этого нетерпеливого лаконизма у Дега, продолжателя портретного искусства XVI века! В портретах Дега — современная быстрота мазка и острота восприятия. Таков портрет Бонна с блестящими черными глазами на бледном лице и с черной лентой, элегантно выделяющейся на сером цилиндре; в нем благородство старых аристократических лиц и, вместе с тем, — нечто от парижского бульвара: изощренно-лаконическое, напряженно-современное. Через два года Дега написал портрет в еще более свободном стиле— портрет дамы за столом, заполненным огромным букетом хризантем. Здесь—рождение нового, настоящего Дега.

Так повторяя собою общий исторический круг, пройденный французским искусством (Фукэ—Клуэ—Энгр), Дега путями портрета приблизился вплотную к миру живой реальности.

Этот растущий интерес Дега к современности представляется нам теперь вполне логичным и естественным процессом. Потребна ли особенная смелость, чтобы писать модели такими, каковы они суть? И, однако, когда Дега изобразил вместо идеализированных спартанок— парижанок, он совершил революционный шаг, аналогичный знамени-

тому выступлению наших передвижников. Именно в этом оплодотворении искусства началами современности — та революция, которую Дега творил в течение всей своей жизни. От академии он взял только то, что ему было нужно: культуру и дисциплину, уважение к линии и форме; но он решительно отбросил то, что делало из классицизма безжизненный академизм — мертвенность канонов. В этом смысле Карфаген Академии, конечно, должен был рухнуть, и такую именно революционную работу совершила вся эпоха Дега. Потому что Дега не был одинок — у него были предтечи и соратники. Позади него — великий художник-сатирик Онорэ Домье, осмеявший культ римской красоты в целых сериях своих литографий, и корифей реализма, Гюстав Курбэ. Рядом с Дега шел Эдуард Манэ, навлекший и принявший на себя первые удары в борьбе за новую живопись, за право художника на „вульгарные" сюжеты, — на ту современность, перед которой широко распахнули дверь в литературу братья Гонкуры своим романом Manete Solomon.

Нам, пережившим и Гогена, и Пикассо, трудно теперь понять ту первую любовь к городу, то острое любопытство к окружающей современной жизни, которые охватили поколение писателей в 70-х годов, словно впервые ощутивших себя на живой и твердой земле. „Быть современным" — таков был лозунг времени, провозглашенный Бодлером, Гонкурами, Золя, Дюранти. Настало поистине чудесное и бурное время — словно весна с ее волнующими дуновениями, уличным гамом и пестротой ворвалась через выставленную раму в мастерскую художников. Опьяненные, они вышли на открытый воздух и, к ужасу публики и критики, — стали писать уличные типы и синие солнечные тени...

Дега мужественно примкнул к этим художникам, собиравшимся тогда в знаменитом кафэ Жефруа на бульваре Батиньоль, — к возглавляемой Э. Манэ группе „Независимых", вскоре получивших прозвище „Импрессионистов"; он стал принимать участие во всех ея боевых выставках. Однако среди этой плеяды Дега сберег собственное, индивидуальное лицо и впоследствие даже протестовал против распространения на него клички „импрессиониста". И действительно, между ним и его собратьями сразу залегла значительная дистанция.

Вначале Дега даже несколько отстал от этого всеобщего движения, от Эдуарда Манэ, бывшого всего на год старше его. Когда в 1865 году появилась его „Дама среди хризантем", полу-патюрморт, полу-портрет, явившийся для Дега большим шагом вперед сравнительно с первыми головными портретами, — Э. Манэ был уже автором

таких чисто современных картин, как „Музыка в Тюйльри“, „Уличная Певица“, „Завтрак на траве“. Дега развивался органически, собственным умом, отправляясь не от испанцев и голландцев, как Манэ, а от Энгра; мы увидим впрочем, что вскоре он уже значительно опередил того же Эдуарда Манэ по части „современности“ и „вульгарных сюжетов“.

Вместе с тем, почти сразу же наметился определенный водораздел между творчеством Дега и импрессионистами. Они, влюбленные

Хлопчатобумажное бюро в Новом Орлеане (1873).

в солнце, посвятили себя plein'air'y и его многокрасочным миражам. Дега же человеческая комедия пленяла гораздо больше, нежели мир природы, и почти все его произведения писаны в мастерской, а не под открытым небом. Дега создал несколько пейзажей, но пейзажистом он не был никогда.

Однако, совершенно также, как импрессионисты наблюдали природу во всей правде ее атмосферических перемен—Дега отдался наблюдению человеческой среды во всей живой правде ее типов и жестов. Недаром Дега—первый французский художник, совершивший путешествие в Америку, в эту страну быстроты, новизны, парадоксов. В

В кафэ-концерте.

1873 году, во время войны между севером и югом, он посетил штат Виргинию. Мы знаем лишь одну работу из этого американского периода Дега, — „Бюро хлопчатобумажных тканей в Новом Орлеане“,— но в сущности влияние американизма отпечатлелось на его живописи навсегда. Под американизмом я разумею, конечно, отнюдь не меркантизно-деловитый дух американской жизни и отнюдь не безвкусную любовь ко всему грандиозному. Ибо вся личная жизнь художника и все его маленькие-картины-пастели свидетельствуют, что эти черты Нового Света не пристали к нему. Нет, под американизмом я имею в виду ту особенную, не смягченную идеологией, обнаженную правдивость жизни—„неприкрашенную правду человеческую“, которая так больно поразила Глеба Успенского в Лондоне и которую он противополагал дрябло-сантиментальной правде русской.

И, действительно, все творчество Дега проникнуто таким правдолюбием, такой безпощадной зоркостью созерцания, в сравнении с которыми произведения наших реалистов кажутся сантиментальностями. Вот внутренность магазина, изображенная в том виде, в каком его застал взор художника—почти моментальный фотографический снимок, почти кинемо-экран. И таково свойство Дега: он строит свои произведения так, что они кажутся совсем не построенными. И, однако, это лишь кажется. Дега хитер! Он наблюдает с остротою об'ектива, но распределяет и окрашивает свои наблюдения как художник-режиссер и художник-колорист. Фигуры покупателей только кажутся схваченными случайно; на самом деле, в их распределении, в этом чередовании

черных и белых арабесок и серебристого фона стен—сознательно взятая благородная и суровая гамма, мудрая режиссура живописца.

На другом полотне, относящемся к следующему году, Дега касается сюжета, трактование которого еще яснее раскрывает сущность его художественного созерцания. Перед нами парижская мансарда, бедное, но чистое жилище и святилище скромной работницы, и сама она, в согнутой спине в которой столько безнадежности, и он, мужчина-„гость", весь

Женщины вечером перед кафэ (1877).
(Люксемб. музей).

темный, такой жуткий и чужой. Какая жанровая, почти беллетристическая тема: сколь обличительные и трогательные названия придумал бы для нее другой художник! Но Дега назвал свою работу по окончании не Viol (насилие), а „Interieur". И действительно,—оскорбленная ли невинность интересует его? Или просто контрасты белого и черного,—поток света, исходящего от лампы и играющего на кровати и белье девушки, на воротничке и в глазах насильника—мужчины...

Дега никого не обличает, никого не жалеет, ничего не доказывает. Его интересует не русская правда-справедливость, но лишь — правда-истина. Дега выступает здесь только как художник,— художник, испо-

Эд. Манэ. В кафэ (1878 г.).

ведующий флоберовский об'ективизм: „страсть не создает стихов: чем больше личности, тем слабее поэт; чем менее чувствуешь какую-либо вещь, тем более ты способен выразить ее такой, какова она сама по себе" (Флобер, „Переписка"). Дега — только „свидетель" жизни. Но зато сами мы, зрители, вполне догадываемся о том драматическом, что тут произошло; эти убогие, наивные и девственно-милые цветочки на обоях и эти злые, звериные искры, потухающие в глазах мужчины многое говорят нам своим лаконизмом. Таков закон всякого подлинного искусства—чем лаконичнее оно, тем более вкладываем в него мы, зрители.

И как „свидетель", с зорким глазом и с ехидной полуусмешкой скептика, Дега начинает с 70-х годов свои блуждания по Парижу. Отныне жанрово-исторические композиции окончательно отброшены им—как отбросил их художник Кариолис в романе Гонкуров. Перед Дега раскрываются чары города, кафе, балета, скачек—и он создает новую, свою эстетику современности.

Вот он изучает вечерние кафэ, в которых собираются такие разнообразные и выразительные типы, поэты, политики, художники, женщины—вся парижская богема. Богатство характеров, разнообразие поз, неожиданных и непринужденных, игра светлых и темных арабесок, зеркал и бокалов—все это влечет к себе Дега. Он называет свою картину коротко и ясно: „Абсент". Потому что на столике, перед бездомной и неудачливой женщиной красиво светится в бокале—словно драгоценный камень—зеленоватая жидкость. Но интерес картины не только в этом пятне. Для того, чтобы понять Дега, чтобы ощутить всю остроту его зрения и психологической проникновенности, следует сравнить эту картину, написанную в 1876–77 годах с совершенно схожей по сюжету работой Э. Манэ „В кафэ" (1878). Насколько у него

психологичнее, острее и выразительнее фигуры, нежели у Манэ, для которого люди прежде всего — живописные пятна! Для Дега кафэ есть целый „интимный“ мир.

Дега.—Абсент (1876—77 г.) (Лувр).

У Дега немного работ, посвященных зрелищам ночного Парижа, но в каждой из них многое сказано и еще большее предоставлено воображению зрителя. Острое чувство Парижа, чутье улицы и уличной эстетики делает эти маленькие вещицы Дега перлами искусства. Вот один из них, лучший среди лучших: „Женщины перед кафэ“ (1877). Четыре женщины за столиками, мещанские и развратные профили которых капризно пересечены столбами навеса; четкие спинки стульев на первом плане и полутьма бульвара вдали, нарушенная жемчугами фонарей и светящимися витринами... Всего лишь кусок уличной, случайно схваченной жизни—но какая синтетическая картина быта и, вместе с тем, волшебной мистики парижского вечера! О, конечно, не романтической clair de Lune, а той особенной искусственной, чисто городской феерии, которая создается из прихотливой игры света и тени, сверканий и силуэтов, молниеподобных блесков и тающих пятен,—гармонии золотистых рожков газа и пудреной кожи мелькающих женщин. Ибо все то банальное, дешевое, мишурное, что есть в городе, — вечерами претворяется в фантастически-заманчивое. Такова именно гармония дегазовой пастели, вся сотканная из пересечений, неожиданностей и контрастов— с какой остротою чернеет, например, рука в перчатке передней женщины в светлом круге стола; как смело, почти „футуристически“ пересекаются и раздваиваются лица женщин столбами кафэ... „Женщины перед кафэ“ исполнены пастелью, бархатистость которой внушает нам какое-то трепетное ощущение теплоты летнего вечера. Сочные, нервные, быстрые, сложно-спутанные штрихи цветных карандашей свидетель-

ствуют о темпераменте художника с гонкуровскими нервами; это — поистине картина города, воплощенная горожанином.

Дега начал работать пастелью еще в 70-х годах. Но первоначально его манера, как и в живописи маслом, носила гладкий и ровный характер. Здесь впервые в его технику вторгается пылкость живописца. Склонность Дега к пастели, этому излюбленному художественному средству XVIII века, которое он вновь призвал к жизни, снова подчеркивает его крепкую преемственность с прошлым. Эдмонд и Жюль Гонкуры, говоря о Латуре как о пастеллисте, ставят ему в заслугу то, что из искусства пастели, этого „искусства женщины для женщин, этой кокетливой, зыбкой едва зафиксированной живописи, похожей на пудру грации, он создал искусство мужественное, широкое и серьезное,—столь сильной выразительности, рельефности и жизненности, что оно стало угрожать другим видам живописи".

Эта похвала в еще большей степени приложима к Дега. Он унаследовал технику у Латура и Шардена, но насытил и оживил ее дыханием современности.

Э. Дега.—Проездка скаковых лошадей. (бывш. Собр. Щукина. Москва).

Я утверждаю, что каждая эпоха имеет свою осанку, свой взгляд, свой жест... Более того, даже в пределах того единства, которое называется нацией различие профессий и каст вносит разнообразие не только в жесты и манеры, но и в облик самого лица.

(Бодлер).

## III.

Было бы, однако, ошибочно предполагать, что новаторство и самобытность Дега заключались только в обращении его к окружающей среде. Бытовые мотивы, почерпнутые из современности, проникли в живопись и завоевали себе право гражданства еще раньше. Я уже упоминал о Курбэ, этом революционере и патриархе релизма, осмелившемся вывести на авансцену живописи героев сельского и городского труда. Типами улицы, бульвара и кафэ вдохновлялся и Эдуард Манэ: достаточно вспомнить его „Гитариста“, „Уличную певицу“, „Курильщика“. Но в то время как Курбэ и Манэ наблюдали людей по преимуществу в спокойном состоянии или, во всяком случае, изображали их как бы позирующими, Дега первый заинтересовался и залюбовался красотою движения.

Здесь мы и подходим к тому рубежу, который отделяет Дега от других реалистов. Это был новый и вместе с тем вполне последователь-

Э. Дега.—Экипаж на гипподроме (1873 г.).

ный шаг. Дега логичен и честен до конца. Ведь жизнь есть неустанное движение—только в динамике, в действиях и мимике развертывается сущность жизни. И подобно тому, как Клод Монэ изучал природу в смене утр и вечеров, непогоды и солнца, — так и Дега анализирует человека в различии тех жизненных ритмов,—тех поз и жестов, какие диктуются условиями его существования. Каждая эпоха, каждый образ жизни накладывает на человека особый отпечаток, развивает в нем привычные жесты, позы и выражения; на это указывал еще Бодлер в своей замечательной статье о Гюисе („Peintre de la vie moderne“) В частности, особенно приложимо это правило к человеку современности,—продукту городской культуры с ее разделением труда. И таков именно человек у Дега. Это не гордый обще-человек с монументальной осанкой античности или Ренессанса—но, прежде всего, человек данной профессии. Это не оцепенелая фигура Курбэ и не живописное человеческое пятно Манэ, но, прежде всего, человек в движении. Дега схватывает это движение на лету, отмечает наиболее характерное в нем. Можно было бы предположить, что, как „импрессионист“, Дега прибегнет к эскизной передаче движения—известно, что в эскизе, незаконченном, расплывчатом, словно тающем в воздухе, гораздо больше жизненности и места для воображения самого зрителя, нежели в четком рисунке. Однако,—и здесь второе отличие его

Жерико.—Скачки в Епсоме. (Лувр).

от товарищей по кисти—Дега не пошел по этому пути. Улавливая один какой-нибудь „момент" в движении, Дега претворяет его в четкую арабеску, в ясный силуэт. Линия остается для него главным средством выразительности человеческого тела, а в человеческом теле, несмотря на все случайности движения, Дега умеет найти органическое целое.

В каждой профессии, в каждом занятии есть моменты красоты, когда движение экономно, размерено и ритмично, и моменты уродства, когда оно вне ритма. Но — и этим отличается искусство от фотографии — всякий уродливый момент преображается в прекрасный под рукою художника! Дега умеет извлечь красоту одинаково — из плавности ритма и острой неожиданности контрапункта. Ибо при всей его покорности перед природой, он не копирует, не воспроизводит движение, но воссоздает его—обобщая и очищая от всего случайного и лишнего. „Всякое искусство,—сказал однажды Дега,—есть умение жертвовать". И здесь глубоко национальное свойство Дега, как французского художника—сила анализа сочетается в нем с даром синтеза.

Уже отсюда ясно, что́ именно в калейдоскопе города должно было больше всего пленить нашего художника. Это—мир спорта, физического труда, цирка, балета — тот мир, все бытие которого в движении, в ритме:—начиная от наиболее животного (человек на лошади) и кончая ритмом наиболее утонченным (классический танец).

Именно с этой „действенной“ точки зрения, не как дэнди, но как „профессионал“ и подошел Дега к спорту, к зрелищу скачек. На нем прежде всего и остановился его взор наблюдателя, когда исторические темы утратили для него свою прелесть. Начиная с 1866 г. и до последнего времени Дега писал жокеев, лошадей и сцены из жизни гипподрома. Разумеется и раньше были художники, которых прельщал стройный бег скаковых лошадей и красота лошади вообще. Напомню Карла Вернэ, Жерико, Лами, но их вытянутые в стрелу скаковые лошади кажутся безжизненными, схематичными в сравнении с образами Дега. С другой стороны, как ни увлекались французские романтики (Жерико, Гро и Делякруа) животной красотою лошадиной „стихии“, но все же для них лошадь была лишь пьедесталом для человеческого героизма, символом бури и натиска. Таковы все батальные мотивы романтиков. Вызванные к жизни пафосом романтизма эти великолепные боевые и вольные кони Жерико в такой же мере отличаются от беговых лошадей Дега, как их атлеты-наездники и укротители от профессионалов-жокеев Дега. Наш художник отнюдь не „анималист“. В этом отношении ближе к Дега искусство Константина Гюиса, свидетеля и летописца блестящей кавалькады II империи, ее парадов, спорта и уличного мелькания. Но Дега пошел дальше „дэнди“ Гюиса. Он первый заинтересовался движением всадника на лошади, как таковым—самой проблемой езды, как двуединого и слитного движения человека и животного. Он полюбил спортивные зрелища не за блеск и изящество светской толпы, но за то, что составляет самую их суть—профессиональное искусство жокеев и трепетную нервность лошадей.

Как подлинный аналитик Дега изучает самые различные моменты этих зрелищ—до и после скачек, прогулку лошадей, пробный галоп, раз'езд. С остротою и точностью фотографического аппарата (моментальная фотография тогда, кстати сказать, еще не была изобретена) следит он движения тонконогих жеребцов: то симметричные и согласные, как в танце—в моменты бега, то, наоборот, как бы развинченные—во время отдыха и прогулок. И чрезвычайно примечательно для Дега, что именно вторые движения интересуют его больше первых. В противоположность другим художникам, изображавшим гипподром (Верне, Жерико, Манэ), он редко показывает самый момент скачки, галоп, рысь и прыжки через препятствия—его жеребцы редко вытянуты в стрелу. На первый взгляд поэтому в беговых сценах Дега меньше оживления и движения, нежели у других—но за то это движение здѣсь по новому дифференцировано. И это понятно: Дега пленяет не то,

*Эдгар Дега.* *Тренировка.*

что элементарно, а то, что сложно и характерно. Вот почему он предпочитает изображать целые группы ездоков, разнообразие которых позволяет ему искать и находить более сложную игру лошадиных движений, и тогда высокие и точеные ноги его жеребцов переплетаются в узор, сплетенный из контрастов и перебоев. Здесь индивидуализировано движение каждой лошади, поза и жесты каждого ездока— в зависимости от малейшего толчка лошадиного крупа. Никто еще не подглядывал таких неожиданностей жизни, как Дега — он улавливает поистине неуловимое!

И тем не менее его спортивные сценки — не случайные уголки гипподрома, не куски кинематографической правды. Мы ясно ощущаем, что помимо „проблемы движения", его в не меньшей степени захватывает и композиция картины. В том, как он распределяет своих ездоков по скаковому полю, то выравнивая их в одну шеренгу, то удаляя друг от друга, то смешивая в одну кучу, в том как уравновешивает Дега эти группы пустыми пространствами земли и полосами неба—чувствуется забота о гармонии, искание единства в разнообразии.

Наконец, не менее пленяет Дега и живописная сторона зрелища— сочная и глубокая явственность фигур на фоне светлого луга, чередование просветов земли с темными контурами лошадиных ног. И в оправе бархатисто-нежных лужаек, под низко срезанным небом, густые силуэты лошадей и ярко-шелковистые пятна жокеев кажутся декоративными арабесками какого-то ковра.

Но эти арабески об'еденены воздушной средой. Если Дега пишет серебристыми масляными красками—его легкая, гладкая и прозрачная манера, обнаруживающая зернистость холста, придает еще большую легкость и эластичность всей этой поэзии движения. Когда же Дега прибегает к сочным штрихам пастели (как на картине, находящейся у С. И. Щукина) — хрупкая золотистая „пыль" сухих красок проникает и насыщает его природу, лошадей и людей, сливая их в одну мягкую и густую гармонию.

„...Живя в эпоху всеобщей подачи голосов, демократии, либерализма, мы задали себе вопрос—неужели так называемые низшие классы не имеют права на роман?... Могут ли быть в наше время равенства классы общества, недостойные изображения, или слишком низкие горести и драмы"?
(Гонкуры: „Жермини Ласерте").

## IV.

В „скаковой" серии Дега человек выступает перед нами не как герой и суб'ект движения, но скорее как придаток к лошади, зависящий от малейшего ее толчка. Таковы наиболее элементарные, граничащие с животностью ритмы у Дега. Перейдем теперь к тем мотивам движения, которые являют собою следующую ступень — к образам физического труда. Дега заинтересовался ими с конца 70-х годов; таковы его „Прачки, несущие белье", „Гладильщицы" (несколько реплик), „Модистки" и др.

Разумеется и в отношении трудовых мотивов Дега имел предшественников. Правда, в отличие от фламандского искусства, столь демократического в своих сюжетах, французское художество сравнительно мало отразило трудовую жизнь нации. Если не считать сельской „Кузницы" братьев Ленен, идиллических paysanneries XVIII века, прачек и кухарок Шардена, первым живописцем труда явился Жан-Франсуа Милле. Но его живопись славит труд крестьянский, эпический, связанный с землей и природой. В сущности, и Курбэ, этот отец реализма и „коммунар", черпал свои трудовые образы в пределах провинции: его „Каменотесы" работают на фонэ первобытных скал и столь же приземисты и тяжеловесны, как вся околичность. Только в маленьких акварелях Онорэ Домье впервые рабочая жизнь мелькнула перед нами на ином, современном фоне—каменно-серого Парижа или тесного, насыщенного тенью помещения. Вот именно эту совре-

О. Домье. Прачка

менную городскую ноту и углубил Дега. Это не значит, что он изображал огнедышащие заводы, как Менцель; самый уклад французской жизни, по преимуществу изящно-ремесленный, не располагал его к подобным „капиталистическим" зрелищам, и наблюдения Дега ограничились бытом домашнего и кустарного труда. Но в том, как он подошел к этому быту, проглянула сложная душа современного горожанина. В фигурах Курбэ есть нечто статическое, тяжеловесное, черноземное; у Милле и Домье эта тяжеловесность опоэтизирована плавностью ритмических линий — у Дега же на первом плане динамика труда, его профессиональная правда.

„Прачка", написанная Домье, исполнена какого-то высокого пафоса женской силы; на фоне домов она встает подобно монументальной бронзовой статуе. Совсем иначе подошел к своим „прачкам" Дега — его заинтересовал самый процесс приложения этой женской силы. И вот они перед нами на этюде Дега — с телами, привычно и

Э. Дега. Прачки.

профессионально изогнутыми ношей, с головами в сильном раккурсе, словно мгновенно зарисованные по дороге острым взглядом художника. Какое смелое мастерство широко обобщенной формы, достигнутое с помощью нескольких контуров и почти плакатных пятен!

„Прачки" — повидимому лишь этюд, и в этом оправдание их „плакатного" характера. Зато „Гладильщицы" (1882) — произведение завершенное и внутренне и внешне, самая тема которого настолько завладела художником, что он возвращался к ней неоднократно (первая из его „Гладильщиц" нарисована была, кажется, еще в 1869 году). Чем вызвано было это особенное влечение художника к прачешному ремеслу? Гонкуры, роман которых Manette Salomon явился первой защитой и апологией трудящейся женщины, дают на этот счет интересный ответ на одной из страниц своего дневника, касаясь мимоходом произведений Дега. Профессия прачек и гладильщиц, говорят они, доставляет современному артисту наиболее живописные женские модели. „Эти розовые краски тела среди белизны белья, среди молочного тумана газа — прелестнейший предлог для белокурого и нежного колорита. И Дега показывает нам прачек одну за другой, выражаясь при этом как бы на их же языке и технически уясняя нам их приемы".

В этих немногих словах, вскользь оброненных Гонкурами, тонко

угадан весь подход Дега к пленившей его теме. В этом подходе я вижу два элемента. Во-первых, искание утонченно-красочной гармонии — того розового, белого и золотистого, которым так восхищают нас старые мастера, ван-дер Меер Дельфтский и Шарден, и все живописцы французского XVIII века; но то, что последние находили среди кружевных будуаров аристократических прелестниц, Дега преемственно находит ... среди прачешных и гладилен — ведь надо быть „современным"! И здесь — второе влечение Дега: острота типов, жестов и мимики.

Обратимся к картине Дега—двум гладильщицам на золотисто-розоватом фоне, над белоснежным бельем — и при взгляде на эту белизну, всю сотканную из отливов перламутра, нам захочется воскликнуть, как некогда Декам перед картинами Шардена: „ах эти белые краски Шардена — их невозможно найти!". Но вместе с этой изысканной живописной нежностью мы воспринимаем и всю бытовую характерность сцены, явленную действительно с какой-то почти „жаргонной" выразительностью: одна из женщин с привычной ловкой напряженностью вся уперлась в утюг, склоняясь над столом, другая в матросской блузе, в противоположность ей, в минуте роздыха; здорово зевая она расправляется и потягивается кверху, сжимая горлышко бутылки. Может ли быть тема более „вульгарная"? В реплике указанной картины, находящейся в Лувре, выразительность лиц доведена до еще более жестокой остроты: есть что-то жуткое и зловещее в искривленно зияющем рте этой женщины. Точно в этой гримасе зевка — вся сонная и нудная лямка ее животно-рабочего, беспросветного существования...

В третьей реплике, изображающей лишь одну фигуру гладильщицы, которая среди подвешенного белья вырисовывается темным силуэтом на светящемся окне подвала, Дега, наоборот, более приближается к уютно-мирным гармониям голландских и шарденовых interieurs'ов. И поистине, прачкам и гладильщицам Дега место рядом с шарденовой „Прачкой" украшающей Эрмитаж. Будучи равноценными по своему художественному качеству, эти женщины Шардена и Дега олицетворяют собою два различных и последовательных исторических момента: работница Шардена—аккуратно-благочестивая героиня III-го сословия, работница Дега—пролетарка XIX века.

Так, прихотливо сочетая традицию с жаргоном, изящество будуара с грубостью прачешной, художник создает ряд произведений утонченной красоты и, вместе с тем, непосредственной жизненной правды, чуждых всякой фальши и натяжки. Разве для художника существует правда вне красоты? „Беру кусок жизни грубой и бедной и творю

*Э. Дега.* *Гладильщицы.*

из него сладостную легенду". Дега подходит к этому куску жизни грубой и бедной не как бытовик-реалист, видящий лишь ее грубость и бедность, но как художник-летописец, с эпическим покоем отмечающий красоту повсюду — даже в тесноте и убожестве жалкой коморки. Ибо повсюду проникает магический луч солнца или огня, превращая белье в перламутр, играя светом и тенью (как в interieurs'ах Домье и Дега), повсюду — где хочет — веет дух Божий, дух красоты. Для Дега нет ничего вульгарного, как нет и ничего второстепенного в мире. Крахмальное белье на столе прачешной и тряпки, висящие на веревке, для него не второстепенные аксессуары, свидетели и показатели труда, (которые русский художник написал бы, словно отмахиваясь и отписываясь от них, небрежными мазками и грязноватыми оттенками) — для Дега они не менее существенные элементы единого целого, единой гармонии, нежели моральный элемент картины, т. е. самые прачки. Эстетство ли это? Быть может, наоборот,—та подлинная ж и в а я любовь к жизни сущей и данной, большой и малой, которой не достает нам русским, любящим дальнее больше ближнего. Во всяком случае, для самих прачек менее унизителен любовный подход к ним художника, нежели жаление близорукого печальника...

Я только что назвал Дега „летописцем" и спешу сделать оговорку" — самая манера, какой написаны „Гладильщицы", широкая, размашистая, пылкая, зыбкая, столь небывалая для поклонника Энгровой гладкости, показывает с какой увлеченностью художник передавал захватившую его тему. Размашистые удары кисти словно внутренно вторят здесь профессиональной размашистости прачек и гладильщиц,— тому „здорово", которое чувствуется в жестах приналегшей на утюг и зевающей женщины.

Совсем по иному написаны „Модистки" (1882). Это — пастель, исполненная осторожными бархатистыми штрихами, соответствующими изящно-тонким движениям модисток и хрупкой шероховатости шелка, перьев и бархата шляпок. Как Леонардо, изучавший руки Моны Лизы, следит Дега профессиональную ловкость этих девушек, сосредоточенную в конечностях рук — осторожные и ловкие касания их пальцев к тому художественному произведению, каким является парижская шляпка. В связи с этим и самая композиция „Модисток" отлична от построения „Гладильщиц". Последние находятся в резко противоположных, хотя и дополняющих одно другое движениях (вверх и вниз). Движения „Модисток" квалифицированнее, ступенью выше — в них царит настороженное согласие, почти параллелизм. Вертикали обойных полосок,

Э. Дега. Модистки.

спускающихся черных лент и выпрямленных фигур создают стройное ритмическое целое, пересеченное окружьями шляпок.

* * *

От „рабочих" движений в сущности всего один шаг до движений „артистических", до ремесла эстрады. Ведь и упражнения в цирке — такой же профессиональный труд, доведенный до совершенства, до искусства. Ритмы жокеев обусловлены лошадью, ритмы модисток внушены работой; здесь, в цирке — человек сам себе хозяин, и вся ритмика его регулируется волей. Не только ноги или руки, но все его тело становится тут искусным аппаратом выразительности — какое поле для наблюдений художника, влюбленного в движение!

Такова именно картина Дега, названная им по имени акробатки Miss Lola. Это произведение по своей внутренней законченности — одно из лучших достижений XIX века. Это не этюд, не мимолетное движение, но картина в подлинном смысле этого слова; в ней есть размах, пафос и стиль — стиль современности.

Ведомые кистью Дега мы погружаемся здесь в атмосферу циркового зрелища, жуткого, щемящего и, в то же время, неиз'яснимо захватывающего. Недаром Гонкуры в своем романе „Братья Земгано" дали

целую апологию этому „царству блеска, мишуры, движения и света, в котором есть нечто от величия римских цирков"...

Домье также не раз изображал уголки цирка—борцов и мощных акробатов на арене и за кулисами. Но только Дега, с его какой-то американской любовью к неожиданностям, осенило задание показать головокружительную цирковую высоту и в ней — человеческое тело, повисшее зубами на канате.

Пусть страшен и опасен этот момент — художник привел нас в цирк и запрокинул нашу голову не только для того, чтобы печалиться о „гуттаперчевой" женщине, или дрожать за Нелло Земгано (как мы дрожим, читая страницы Гонкуров), — он заставляет нас залюбоваться женственной и профессиональной красотой акробатки. Как пластически выгодно обрисовано ее светлое туловище среди серебристой мглы циркового пространства, как красиво увенчана темной шевелюрой ее экстатически-судорожно запрокинутая голова! Как напряженно все ее тело, от макушки и до пяток, особенно округленная как тетива грудь—это тело налитое волей, затвердевшее как воск!.. Если в дегазовых модистках все нити движения стянуты были к конечностям рук, то здесь узел его—в том сосредоточенном усилии, с каким все тело акробатки удерживает равновесие над пропастью. И мы любуемся ее искусством-трудом, ее женственностью и силой.

Но любуясь, испытываем в то же время щемящее чувство опасности, обостряющее наше наслаждение, как всякий запретный плод, как все, что „гибелью грозит"—вот, вот разомкнутся ее челюсти, беспомощно, как крылья, затрепещут в воздухе розовые руки, и снизу невидимая публика испустит крики ужаса и жалости... Это ощущение тревоги достигнуто у Дега не жанрово-психологическим воздействием, напр. выражением боязни на лице акробатки. Нет, оно мастерски разлито по всей картине с помощью искусного построения композиции. Присмотритесь к комбинации главных линий всей картины и вы увидите, как направлениям головы, рук и согнутых ног Miss Lola ритмически вторят круто скошенные линии потолка, а полукружья арок и окна соответствуют направлению ее колен и пояса. Перекрещиваясь под углом, все линии картины создают волнующее впечатление какой-то острой гармонии над пропастью, гармонии на острии иглы,—впечатление того напряженнаго равновесия которым полна фигура самой Miss Lola. Так, мудрым, чисто-художественным путем Дега достигает нужного ему воздействия на зрителя...

В Miss Lola, как я уже говорил, художник пользуется языком всего человеческого тела, всех его органов; выражение лица играет в плане

его картины наименьшую роль. Но вот перед нами целая серия наблюдений театральной эстрады, и здесь открывается новое поле для Дега— не только область позы и жеста, но и самой мимики человеческого лица. А где ярче и выразительнее всего выступает игра физиономии, как не на эстраде, над огнями рампы, резко и до жути странно подчеркивающими и заостряющими кости и мышцы лица? Дега наблюдает эту игру в различных условиях, на сцене театра, на возвышении кафе-концерта.

Вот „Статисты" в ярко мишурных оперных костюмах, с накладными усами и париками, с деревянно торчащими, затверженными жестами — бытовая сценка, словно иллюстрирующая то разоблачение оперной „лжи", какое нам правдолюбец Толстой дал в своем „Что такое искусство". Но как, однако, зловеще таинственно преображает искусственный свет рампы рабочие, почти пролетарские лица статистов! Они кажутся романтическими персонажами, итальянскими масками, Ринальдо Ринальдини. Здесь „тайна статиста", подсмотренная Дега до Евреинова — самоупоение маленьких работников сцены иллюзией иного, чудесного существования, подымающего их над грошевой работой...

Вот также работница эстрады, с лицом типичной дочери предместья, с худыми руками, заостренными ключицами и плоской грудью— „Зеленая Певица" (см. стр. 9). Это — героиня кафе-концерта, маленькая жрица искусства, с полуоткрытых, ярко-напомаженных губ которой срываются игривые песенки. Рискованные куплеты должны веселить публику, но... какой дребезжащий и надтреснутый, словно уличная шарманка, голос должен исходить из ее груди! Какой жуткой хрупкостью веет от всей ее чахлой фигурки, освещенной мертвящим зеленоватым светом рампы, обостряющим худобу лица. Как трогательно беспомощен изломанный жест ее руки, касающейся того места, где должно быть сердце, источник „любви". Черные, царственно-пышные полосы юбки, совсем как у какого-нибудь Веласкеза—и этот женский полу-труп! Тем с неиз'яснимой иронией внушает нам Дега сложное и щемящее чувство, полусмешное, полу-горестное, какое испытываешь в маленьких парижских театрах и кабарэ, где столько блесток мишуры, механической веселости и настоящего человеческого горя...

В других певицах Дега эта выразительность настойчиво и назойливо сосредоточена на зиянии раскрытого рта, на жестах затянутых в перчатки рук. Мимолетный зевок гладильщицы превращается здесь в привычно-профессиональное выражение, и круглое, темное отверстие рта жутко зияет, как на античной или японской трагической маске.

*Э. Дега.*
*Miss Lola в цирке Фернандо.*

Э. Дега. Статисты.

Такова, напр., „Певица cafe concert'a" на фоне освещенного круглыми фонарями сада. Характерное обострено здесь почти до гримасы, до гротеска в духе Домье и Гюиса, до „манеры Калло". Созерцание реалиста Дега возвышается здесь до ясновидения некой мистической сути. Есть нечто гофманское, смешное и мертвенное в этой странной смеси рыхлого тела певицы и ее пухлых рук, вяло берущих аккорд, с затемненным ртом и глазами и с этой черной ленточкой, кокетливо прорезывающей, подобно петле, ее жирную шею...

Такая же черная, бездонная ночь зияет над деревьями сада, которые вырисовываются, в свете электрических лун, с четкостью картонной декорации. А внизу, у подмостков эстрады — гуща толпы, прогуливающейся и мимоходом слушающей певицу...

Мимоходом, на лету подглядел и Дега этот образ эстрадной артистки в парижской ночи,— но как нерушимо, остро и выразительно его беглое впечатление! Это поистине человеческая маска — маска городского труда и городской театральности...

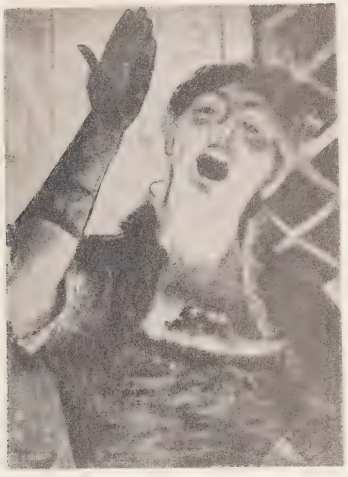
Э. Дега.—Певица Café Concert'a.

Еще более похожа на комедийную маску, еще выразительнее и сосредоточеннее другая певица Дега, изображенная погрудно с поднятой рукою в черной перчатке. Зияющий рот и этот черный, четкий силуэт руки придают ей особую остроту—художник уловил внешне и внутренно характерный миг. Певица прощается с публикой, шлет поцелуйный привет... Но нет она не уходит, не сдвинется из рамы: композиционно рассекая поверхность картины на два треугольника (правый занятый фигурой и левый, занятый светлой стеной) она умещена и построена нерушимо и твердо...

Как наблюдатель эстрады Дега занимает совершенно особое место среди той плеяды художников, которая с начала 80-х годов прельстилась разгорающейся ночной жизнью Монмартра. То была первая наиболее увлекательная и творческая пора парижских cabaret; поэт Жан Мореас провозгласил Монмартр вторым Геликоном; Сом, Виллет, Шере, Леандр и др. в своих рисунках славили певиц и танцовщиц ночного Парижа.

Дега откликнулся на это новое явление серьезнее—он подошел к зрелищам Монмартра с иронически прищуренным глазом правдолюбца и с кистью живописца.

И среди монмартского веселья, в царстве красивого обмана, там где мечтательный Виллет улавливал лишь легкую и грациозную улыбку Коломбины, Дега открыл иную, жестокую ноту — профессиональную гримасу монмартрской музы.



... „Правдоподобия и размышления— повсюду!"
(Из заветов Николы Пуссена).

## V.

Однако, театр интересует Дега не только своей эстрадой, своими dramatis personae, действующими лицами — ведь театр, это сложное целое: эстрада и зрительный зал в их взаимоотношении. И Дега, как правдивый наблюдатель жизни, не может не заметить самих зрителей, которые сидя в партере, заслоняют своими силуэтами часть того, что происходит на сцене. Такова именно работа Дега, изображающая „Балет Роберта Дьявола", где огромные головы зрителей и инструменты музыкантов резко вторгаются в белоснежное зрелище фантастического балета. Точно так же на другой картине „Оркестровые музыканты" перед нами—противоставление голов музыкантов, занимающих первый план, и изящно мелких фигурок балерин, видимых на сцене; рампа точно с'едает ноги балерины, а кончики кларнетов резкой и черной нотой вырисовываются на белизне ее юбки.

Мы подошли здесь к одной из наиболее интересных особенностей Дега, как воплотителя современности — вторжению неожиданного и случайного. Правда, я уже не раз отмечал это своеобразие дегазовых построений, но всколзь—для того, чтобы остановиться особо на вопросе о композиции Дега. Ибо несомненно, эти указанные мною перебои, неожиданности и случайности вовсе не произвольны в творчестве художника — они являются для него сознательным средством композиции, его излюбленным архитектоническим приемом. Публика и критика, упрекавшие Дега в том, что он не „строит" своих произведений, не „компонирует" их, а следует случайной видимости — глубоко заблуждались. Нет, Дега, не зрительный аппарат, лишь регистрирующий куски мелькающей правды. Он не похож на Курбэ, хвалившагося тем, что „где бы я ни сел, все равно — лишь бы перед гла-

зами была природа". Дега умеет „выбирать" тот угол зрения, ту линию горизонта, те части природы, какие ему нужны; а наличность выбора есть уже воля к композиции.

Ибо всякая художественная композиция слагается из двух факторов: отрицательного и положительного. Находясь перед лицом природы художник отбрасывает все то, что мешает, все то, что загромождает чаемый им образ; это - работа упрощения и обобщения. С другой стороны художник подчеркивает, перетасовывает, перестраивает, преображает видимое так, как это нужно для наибольшей выразительности его задания, подчиняя этому заданию все отдельные части своего произведения. Композиция это и есть известное единство линий, светотени и цвета, определяемое как характером изображения, так и характером каждой данной эпохи. Композиционных „правил", раз навсегда установленных нет—они меняются исторически. Каждая эпоха по своему чувствует мир и по своему устрояет его в искусстве: понятие композиции вообще совсем не исчерпывается композицией в привычном, догматически-школьном смысле. Единственно неизменное — это самый принцип единства, ибо без него художественное произведение было бы подобно рассыпающейся храмине.

Можно ли говорить в этом смысле о композиции Дега? Разумеется он строит свои interieurs'ы и расставляет свои фигуры совсем не так, как это делали любящие уют голландцы или академические жанристы, у которых все было симметрически холодно. Но это не значит, что проблема композиции чужда Дега—вспомним только его собственные слова о том, что его искусство есть плод „обдумывания", и что всякое искусство есть „умение жертвовать", и мы поймем, что Дега не случайно, а нарочно ущемил сцену „Роберта Дьявола" контрастирующим силуэтом музыкального инструмента.

Игра противоречиями и неожиданностями—вот завязка дегазовой композиции. Наперекор художникам прежних эпох, для которых гармония целого заключалась в спокойной симметрии частей, Дега достигает гармонии путем свободного равновесия контрастов. Темные фигуры зрителей или музыкантов на первом плане и светлая, сияющая сцена взаимно дополняют друг друга; эти огромные головы и дальния фигурки готовы поразить нас своим несоответствием, но мудро выдвинутая подробность в роде кларнета или смычка, являясь как бы связующим мóстком между двумя планами картины, дает нам успокоительное ощущение неотделимого целого. Так, вечно волнуя и изумляя, Дега дарит нас наслаждением свежести и разнообразия. В этом смысле для него нет „пустых" мест, для него не существует безразлично

Э. Дега.—Балет „Роберт Диавол".

взятого фона; пустая стена—это светлое или темное пятно, играющее столь же значительную роль, как и противопоставленная ему человеческая фигура, ибо на этом спокойном, якобы „пустом" пятне, на минуту отдыхает наш глаз, чтобы снова погрузиться в расчлененность человеческой фигуры. Радость новизны, эстетика диссонансов—такова эстетика Дега.

Однако, композиция Дега построена не только на ассиметрии и разнообразии частей, но и на замене целого—частью. Здесь мы подходим ко второму художественному средству Дега, в такой же мере эстетическому, как и психологическому. Дега внушает нам ощущение целого магией намека—какой нибудь деталью, по которой само наше воображение построяет отсутствующее дальнейшее. Вместо целой женской фигуры он рисует часть лица и огромный веер, или показы-

вает ноги балерин, срезанные опускающимся занавесом, или руки певицы, взнесенные над отсутствующим пианино, или же кусок зеркала на первом плане, заслоняющий фигуру... Я уже указывал на „сдвиги" лиц, пересеченных столбами „Кафэ", под навесом которого сидят женщины Дега. Точно также вместо того, чтобы изобразить какую нибудь жанровую сцену в трех стенах, словно среди театрального павильона (так именно сделан его ранний interieur), он показывает нам лишь часть ее, взятую под углом, с круто поднятыми кверху линиями. И картины Дега кажутся на первый взгляд чуждыми замкнутости--словно их можно мысленно продолжить.

Таковы два принципа дегазовой композиции — игра контрастами и pars pro toto, часть вместо целого. Эти принципы суть вместе с тем и основные внушения всей нашей современности, всего нашего городского, напряженного, дробного бытия, полного ежеминутных неожиданностей, недосказанностей, „перебоев" и „сдвигов".

В какой степени Дега явился здесь новатором? Разумеется, этот процесс оживления композиции подготовлялся давно—по мере того, как французские художники становились наблюдателями реального мира, художниками улицы и толпы. И я не даром начал эту главу с характеристики „Роберта Дьявола" Дега—примечательно то, в частности, что именно зрелище театра сыграло революционизирующую роль в этом обострении художественной восприимчивости. Наблюдая через голову или из-за спины соседа, в театральном зале, художник отрешался от предвзятых композиционных правил.

Онорэ Домье, в своих литографиях, изображающих кафэ-концерты и театры, первый осмелился капризно ущемить композицию, — показывая, напр., часть головы или половину зрителей на первом плане. Такова и знаменитая его „Драма", где сцена умещена и явлена в просвете амфитеатра, над головами бурно-сочувствующих зрителей.

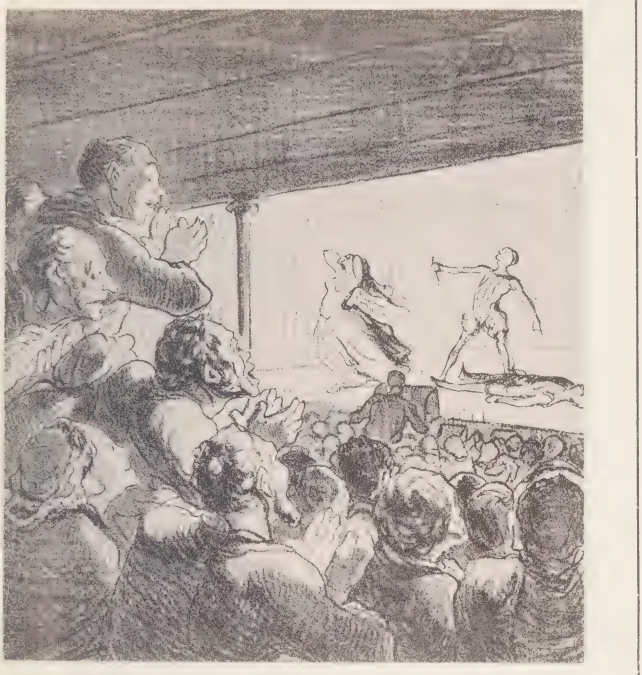
Для того, чтобы понять всю метаморфозу, произведенную гением Домье в этой области, надо вспомнить, как монументально и симметрично рисовался театральный зал художником XVIII и начала XIX века. Когда Моро-младший, Ланкре и другие изображали театральные зрелища, они строили их с „панорамной" торжественностью, сверху до низу, стремясь охватить все, что только было возможно. Домье выхватывает лишь кусок залы и зрелища, выискивает только то, что ему нужно для сосредоточения внимания на характерном психологическом моменте, и поэтому он столь дерзко ущемляет и „гильотинирует" свои человеческие фигуры.

Известное воздействие на эту „революцию" художественного со-

О. Домье.—Куплетист. (Литография).

зерцания, на эту манеру „видить“ всего поколения 60-х годов прошлого века оказало восточно-азиатское искусство, которое после лондонской выставки было, можно сказать, „открыто“ тогдашним Парижем. Достаточно напомнить какими страстными поклонниками и собирателями японских гравюр стали братья Гонкуры, Золя, Чернуши, Гимэ, Гонз и другие. Это был подлинный культ, исполненный энтузиазма и благоговения. А японская цветная гравюра и несла с собой ту струю импрессионизма, которая освежила и оживила чинную и слишком тяжеловесную европейскую живопись. Благодаря тому, что в Японии не было пропасти между улицей и комнатой и вся жизнь обитателей страны Восходящего Солнца протекала под открытым небом, японские рисовальщики первые научились почти каллиграфически, в быстрых линиях, запечатлевать мимолетное и неожиданное в зрелищах города и природы. В этом отношении особенно замечателен японский XVIII век, выдвинувший, в связи с рассветом городской жизни в Іеддо, народную или „вульгарную“ школу японской гравюры—„Укийойэ“. Эд-

*Эдгар Дега.* *Урок танцев.*



О. Домье. Драма.

монд де Гонкур в своей книге о творчестве Хокусаи дает следующее характерное истолкование этого названия: Уки — „движущееся"; йо— „мир", йэ—„рисунок". И действительно, художники этой школы—поэты движущегося мира,— наблюдатели, вышедшие из народа и творящие свои летучие гравюрные листы для „всенародного" массового распространения. Уличное движение, народные сборища, празднества, игры, театральные зрелища—таковы главнейшие вдохновения Укийойэ; любовь к движению, к капризной игре линий и красочных пятен, нервная быстрота восприятия—таковы особенности великих художников Японии. Японский художник изображает улицу так, как будто он сам в толпе, театр — словно сам он в партере, в гуще народа, откуда снизу наблюдает зрелище. Японский художник всегда, впрочем, снизу наблюдает мир — ибо он рисует сидя на земле, наклонившись над бумагой. Отсюда это неожиданное и столь смелое для Европы постро-

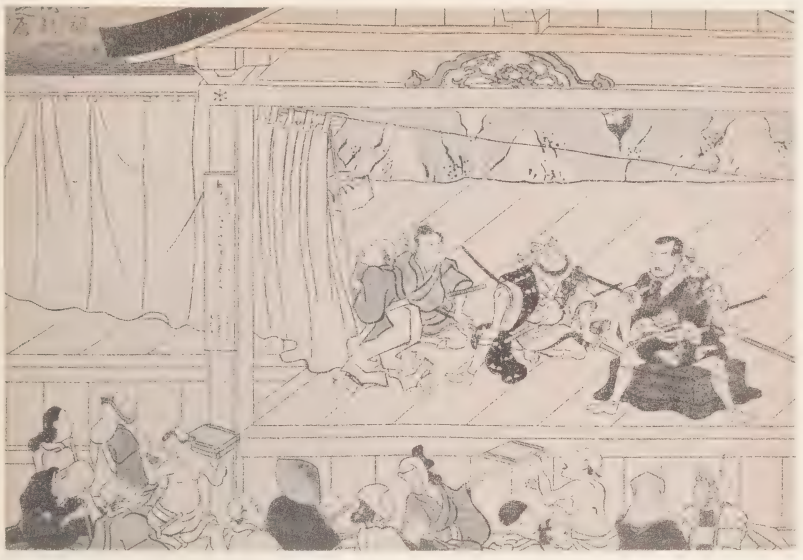
ение композиции, эти круто уходящие вверх линии, это заполнение первого плана подробностями, заслоняющими собою самые широкие дали. Так, в знаменитом цикле Хокусаи „Сто видов горы Фуи" тростник, цветущая ветка, зонтик или шляпа простолюдина ущемляют самую гору; в изображениях театра Итчо фигуры зрителей прихотливо срезаны на первом плане и т. д.

Каково же отражение японской эстетики в живописи Дега? Прямых отражений „японизма", какие были, например, у Вистлера, вставлявшего в свои interieurs'а те или иные японские предметы и даже подписывавшагося „по японски"—мы не найдем у Дега. Ни один „предмет" не указывает у него на непосредственные увлечения Японией. Но несомненно, что внутреннее влияние японской эстетики проникло и в живопись Дега. Нет ничего удивительного в том, что художник с чисто „энгровой" любовью к линии, каким был Дега, должен был ощутить всю магию японской декоративности, — этого прихотливого кружева линий и пятен. От Энгра к японцам—это было для Дега не изменой прошлому, но логическим завершением его. Японцы — каллиграфы ритма и движения, и Дега, как художник скачек и балета—разве не европейский Хокусаи? Игра светлыми и темными поверхностями, любовь к „пикантным" подробностям на первом плане (веер, скрипка), декоративное трактование шевелюры и рта, как затененных арабесок (напр., открытый рот у певиц и зевающей женщины), неожиданное ущемление человеческой фигуры, наконец частая однообразность калорита, оживленного лишь двумя-тремя нотами (бантом, цветком)—все это может быть приписано влиянию властителей дум тогдашней богемы, японцев. Дега никогда и ни в чем не подражал им—но в его искусстве чудесно претворился двойной аромат: бодлеровских „цветов зла" и японского востока. Не столько о „влиянии", сколько именно о внутреннем претворении, можно говорить по отношению к такому индивидуалисту, как Дега.

Возвращаясь к тому, с чего мы начали эту главу, т. е. театру, сравним произведение японского гравера Итчо, изображающее внутренность театра, где фигуры зрителей на первом плане так смело срезаны рамкой, с „Робертом Дьяволом" или „Оркестровыми музыкантами" Дега, и мы увидим это своеобразное созвучие между „импрессионизмом" японца Итчо и парижанина Дега. Пребывая в величественных стенах Grand Opera, утонченный парижанин посмел развенчать традиционное театральное зрелище до степени... японского уличного театрика!

Развенчать... это как раз то слово, которым определяется

*Э. Дега.* *Туалет балерин.*



Итчо. (Япония, XVIII в.). Театр.

композиция Дега: она развенчивает, низводит с пьедестала все то, что попадает в сферу зрения художника. Доселе, самое понятие композиции предполагало и включало в себя элемент возвеличения; так, мастер композиции, Пуссен делает более возвышенным все, до чего коснется его рука. Дега помнит завет Пуссена, истинно французский завет — „правдоподобия и рассуждения повсюду", и строит свою композицию по-пуссеновски, правдоподобно и сознательно, но не как Пуссен, а как горожанин современности.

Дега — выразитель буржуазной эпохи, царства улицы и маленьких замкнутых квартир; он пишет не для дворцов, но создает маленькие станковые, комнатные шедевры. И все то, что было исполнено широкого, торжественного и монументального пафоса у его предшественников, попав в поле его зрения, становится „домашним", тесным, отрывочным, полным „сдвигов", ибо такова психика человека буржуазной толпы.

Композиция Дега — это и есть композиция нашей современной жизни, „поле зрения" человека толпы — того, которой бросает взгляд на мир из-за спины соседа или, походя, приникает к замочной сква-

Э. Дега. Репетиция балета. (Лувр).

жине. Это — кусок мира, схваченный на лету и лишь упорядоченный художником; это зеркальные осколки нашей современности. Это поистине кристаллизированная европейская вульгарность — как японская школа „Укойэ“ была „вульгарной“ школой некогда царственно-торжественного азиатского искусства...

Как часто критика и публика смеялись над манерой Дега „обрезывать“ предметы и людей, приписывая ее „неумению“ умещать желаемое на данном полотне. Над кем смеетесь господа—над собой! Дега хотел лишь быть бо̀льшим реалистом, чем сама публика, привыкшая смотреть окрест себя „музейными“ глазами.

Наблюдать жизнь в ежеминутном борении света и тьмы, подробностей и целого; заносить на полотно клочки и арабески жизненного калейдоскопа; быть в самом горниле жизни, ее свидетелем-инкогнито, всевидящим, но никому невидимым, всечувствующим, но холодно-сдержанным—вот тайная радость и ехидное блаженство Дега!..

*Э. Дега.* *Балерина у фотографа.*

Бывш. собрание С. И. Щукина (Москва).

## VI

Важнейшее по количеству место в искусстве Дега занимает „балетный" цикл, картины из жизни танцовщиц — за кулисами, в фойэ, на сцене. Образами балета художник пленился еще в 70-х годах и до последних своих дней остался верен этому влечению. Карандаш и уголь, масло и пастель, нежно-серые гризайли и яркие гармонии, отдельные фигуры и многолюдные композиции—все эти пути были испробованы Дега для все новых и новых воплощений завладевшей им темы.

И опять-таки приходится отметить то же, что было уже указано относительно других устремлений Дега: интерес к Терпсихоре—давняя „тридация" французской живописи. Начиная с Буше парижские художники стали усердными завсегдатаями оперы, где в лице танцовщиц и артисток находили своих вдохновительниц. Достаточно напомнить знаменитую Камарго в изображении Ланкре, Лагамар, чье имя связано с Фрагонаром, или Салле, портрет которой оставил Латур, и других оперных „нимф и богинь", властововавших в галантном XVIII веке.

Столь же усердный посетитель театра, Дега, однако, совершенно иначе подошел к представительницам балета. Его прельстила не та или иная прима-балерина, как пластическая индивидуальность—этот иконографический интерес к Гризи и Эльсслер нашего времени он предоставил другим. Нет, Дега заинтересовался балетом вообще, балетом, как своеобычным организмом, живущим особой жизнью, средней рядовой балериной. Конечно это не значит, что художник развертывает перед нами целостное зрелище того или иного балета, как представления; верный своему обычному композиционному принципу, Дега показывает нам только уголки театра: части сцены, фойэ, или уборной (иногда видимой даже через дверную щель) — но даже там, где у Дега всего лишь две или одна танцовщица, мы вычитываем целое, мы чувствуем все характерные грани балета...

Для скольких художников всех времен и народов пляшущия женщины и дети были символами гармонической, телесно-душевной красоты, молодости, страсти и изящества! Но Дега отнюдь не подражает Ботичелли, Донателло, Лука делла Роббия или Карпо—он современен и правдив до конца. Художник изображает не вакхическую пляску античности, не „евритмию“ Платона, не гордую пластику Ренессана, не медлительную плавность менуэта,—но театральный танец современной академии. А этот танец, оторвавшись от этнографической характерности и душевного содержания, стал чем-то самодовлеющим и механическим. Балет Дега—классический балет, выродившийся в условное и застывшее зрелище. Балерина Дега—существо всецело телесное, физическое; это живой автомат—кости и мускулы, облеченные газом и шелком, юбочкой и трико. Ее пляска не одухотворена и не осмысленна внутренним переживанием, это—движение и только движение. Ее мимика, ее выражения?—оне сводятся к пресловутой и трафаретной улыбке, sourire de la danseuse, которая должна расцвести на сцене, или к гримасе усилия, с которой она обучается своему трудному искусству.

Даже перед лицом балетной феерии Дега хранит ту же силу наблюдательности и анализа, с которой он присутствовал на гипподроме. Там он изучал механику скачек, здесь он созерцает механику танца, там он пленен особой породой лошадей, породистых, нервных, выращенных и тренированных специально для бега,—здесь он зачарован особой породой женщин, профессия которых—движение. И подобно тому, как там он интересовался не только скачкой, но и всей совокупностью лошадиных движений до и после бега, так и здесь он разлагает движение балерины на его составные моменты, изучая ее до и после представления на сцене. Дега хочет быть последовательным: разве хореография—не грамматика движений, разве искусство современной балерины не свелось к усвоению различных поворотов, трюков и suite de pas. И разве это искусство—не труд, тяжелый и упорный, такой же, как труд жокея и акробатки?

Более того, из всех граней балета Дега предпочитает не показное *представление*, а то, что ему предшествует и что связано с ним—*учение*, *туалет и отдых* балерины.

Чтобы довести аналогию до конца, напомню, что и в скаковой серии момент бега занимает Дега гораздо меньше, нежели „проездка“ лошадей, ибо последняя дает большую свободу группировок, большее разнообразие движений. И в многочисленной серии „танц-классов“ и „репетиций“ перед нами развертывается вся оборотная и черновая сторона оперной карьеры, которая мнится наивному зрителю столь „божественной и легкокрылой“. Здесь лаборатория подлинной работы—

Э. Дега. Этюд ног.

работы в поте лица, работы над собственным телом, которое надо отрешать от духа тяжести, от земного притяжения, от физической косности. Мы наблюдаем разновидности этой работы: горизонтальное вытягивание ног на баррьере, выворачивание суставов, верчение на одной ноге, прыжки, хождение на пуэнтах и другия головоломныя эволюции. Мы видим отдельные положения, отдельные ра балерин—все то, что не видно очарованному зрителю, из чего слагается театральная иллюзия.

Эти повороты и телодвижения Дега схватывает с точностью анатома, с четкостью каллиграфа. Как некогда Леонард изучал пальцы Монны-Лизы или Энгр—руки своих моделей, как сам он, Дега, следил контур лошадей на скачках,—так теперь изучает он все мимолетные, линейные извивы женских ног вплодь до трепетных касаний к полу эластичной ступни с напудреной подошвой. Эти ноги балерины, длинные, тонкие, нервные, поистине рабочие ноги, с мускулистыми икрами, в розовых трико и в сатиновых туфлях, является главными „героями" интересной пастели, относящейся еще в 1879 году, где из двеннадцати балерин, срезанных рамой, только одна в сильном раккурсе показана целиком,—от остальных уцелели лишь конечности. Эти ноги, худые, чрезмерно

развитые — те же „рабочие“ ноги, что у лошадей на картине „Проездка лошадей перед скачками“. Есть нечто поистине „символическое“, почти жуткое в этой толчее конечностей, в этой самостоятельной жизни ног, в их ненормальной растопыренности и вывороченности, наконец, в жесте балерины, которая гладит свою ступню, как гладят лошадь—здесь какая то обыденная и, вместе с тем, до мистики обнаженная *правда* балета.

Мы подходим тут ко второй черте театральных впечатлений Дега. Художник следит балет в двояком разрезе: *профессиональном и бытовом*; он наблюдает балерину, как живой механизм и, в то же время, как продукт определенной социальной среды. На ее лице—не только профессиональная маска, которую она навлекает на себя, даже позируя перед фотографом, но и печать простонародного происхождения; ее тело—костляво и худо, не дисциплинировано ритмом, не облагорожено танцем. С каким-то острым и горьким наслаждением подсматривает Дега, как раз те интимные движения танцовщиц, которыя неведомы публике—он показывает балерину словно застигнутую врасплох в те моменты, когда она предоставлена самой себе, когда она не чувствует на себе контролирующих взоров толпы. Он подобен Льву Толстому подглядевшему репетицию оперы и написавшему „Что такое искусство“. Посмотрите на жесты, с которыми балерина Дега почесывается, поправляет свой бант, трико или корсаж, готовясь перешагнуть через кулисы, или на то, как она уходит, переваливаясь, оттанцовав свой номер, или, в изнеможении, разваливается на скамье—и вы увидите всю ее изначальную, жизненно-неотесанную натуру. Школа театрализирует ее для сцены, но... сцена остается сценой, а жизнь остается жизнью. Это, действительно, труженица балета,—не жрица, но жертва его...

По картинам Дега можно восстановить всю историю балерины, все этапы ее обречения театру. Вот она — еще худенькая девочка и уже преждевременная женщина с жеманно поджатыми губками, в декольтированном корсаже, рядом с сестрой в коричневом гимназическом платьице, которую ждет та же участь. Вот и самые упражнения ее, чуждые всякого подьема и увлечения и скучные, как этот серый парижский день, льющий свои холодные волны через громадные окна фойэ — упражнения, утомляющие до той же неистовой рабочей зевоты, которую мы видим у „Гладильщицы“. Напряженно и неуклюже, выбиваясь из сил, безрадостные и уродливые со своими торчащими лопатками, худосочными лицами, развитыми икрами работают балерины во всех „репетициях“ Дега. А вот неизменные спутники их жизни — старуха-мать, унылый скрипач, балетмейстер с толстой палкой и платком, торчащим из

*Э. Дега.* *Фойэ балета.*

Розовые танцовщицы.

кармана и, наконец, поклонник — покровитель, „некто в цилиндре“; и даже выводя на сцену прима-балерину, легкую и изящную, как мотылек, Дега не забывает показать это безобразное черное пятно, неизменно торчащее за кулисами—тень мущины...

Так переплетается в искусстве Дега правда профессиональная с правдой бытовой, и нечто ироническое, горестно-смешное проникает все его балетные видения. Его можно было бы счесть бытописателем-облечителем и сатириком современного „классического“ балета, и однако, он прежде всего—живописец. Дега не смеется, не обличает—он просто отмечает то, что видит, а видит он больше и острее, нежели другой любитель балета, поэт Т. Готье (который, впрочем, также с горечью отмечал костлявость профессиональных балерин, противопоставляя их естественно-грациозным испанкам). Его сатира не навязчива, она исчерпывается тонкими намеками. Противоречие между романтической видимостью балета и его плебейским составом, контраст между облачно нежными юбочками и „рабочими“ ногами, между обличием сильфиды и лицом пролетарки, между миссией танцмейстера и его медвежьей фигурой—все это элементы сатиры, которые требуют от самого зрителя творческаго вывода. Дега—не публицист, он художник, любующийся жизнью, какова она есть, и тайна таланта преображает под его рукою все жизненно-безобразное в образы линейного и живописнаго совершенства. Изобличает ли он выкрутасы и акробатизм классического балета или, наоборот, любуется им, когда показывает сбоку картины неожиданно взлетевшую откуда-то в горизонтальном положении ногу, дающую ему повод проявить свое мастерство рисовальщика?

И где граница между характерностью и красотой? Разве художнику не дана способность к чуду—превращать в канон и кристаллизировать случайный трепет жизни? Так угловатые и костлявые контуры балерин, подчеркнутые Дега с любовной проникновеностью Энгра, дают во-

схитительную игру линий, то пропадающих, то вновь возникающих на фоне стен или пола. Затем начинается игра света и тени. Холодный дневный свет широких окон скучного танцкласса (против которых Дега так любит ставить своих героинь) превращает эти контуры балерин в дымчатые силуэты с нежно тающими облачками тюник. Напротив, вечерний рамповый свет, излучаясь снизу, пластически лепит из этих силуэтов какие то фарфоровые колокольчики, хрупкие статуэтки с четко оформленными членами, делая загадочно затененными и пленительными даже провалы глаз, худой спины и тщедушных грудей. Таковы хотя бы балерины—безобразно-прекрасные!—луврской „Репетиции на сцене"...

Голубые танцовщицы.

Наконец, не менее восхитительные ноты умеет извлекать Дега и из колористического облика балета. Сочетание опаловых стен, зеркальных отсветов, отражений пола, серебристых тюников, розовых трико — все это создает тонкие гармонии, нарушенные то там, то здесь черными бархатками, голубыми ленточками, алыми цветками на корсажах. Так, на чудесной картине Щукинского собрания „Балерина у фотографа" острота и гротескность женской фигуры, в которой больше животного, нежели человеческого, смягчена нежной туманностью, насыщенной голубовато-морской гармонией, а холодная монотонность последней изящно оживлена пикантностью кораллово-алых губок балерины и бутоньерки, приколотой к ее поясу...

Но бывают мгновенья, когда иронические искры готовы совсем погаснуть в глазах правдолюбца Дега. Это как раз те моменты, когда закулисные будни балета сменяются праздниками сценической иллюзии, когда балерины *на сцене*, среди пречудливых декораций, под взорами многоокого зала. Правда, и тут Дега часто и упорно подчеркивает предательскую грубость и вульгарность балетных нимф и сильфид. И, однако, именно в этой небольшой серии балерин на сцене, Дега иногда изменяет себе. Как и публика, он поддается миражу мелькаю-

щих живых гирлянд, гипнозу ритма, обману красочных чар. В эти моменты упоения он словно прищуривает глаза, чтобы видеть одно общее, чтобы не различать житейских подробностей. И тогда с картин Дега веет на нас подлинной театральностью—духом самозабвения, преображающим балерин, духом музыки. Именно так, сияющий и воздушной, освобожденной от земного тяготения, выплывает на аван-сцену его „Прима-балерина", в своем розовом облаке, несомым волнами звуков, чтобы раскланяться с публикой.—Как изящно выточена ее нога, как трогательно-умильна ее улыбка, сменившая собою профессиональную гримасу и вызванная неподдельным „контактом" с публикой! Да и вся эта картина—словно проблеск улыбки (столь редкостной!) в угрюмом и насмешливом творчестве Дега. И на миг воскресает прелесть воздушной Комарго на портрете Ланкре.

До сих пор, трактуя проблему балета, Дега показывал нам лишь всевозможныя разновидности поз, и мы готовы были забыть, что балет есть царство движения, что его стихия — действие, что его красота—динамическая гармония. В некоторых своих работах Дега исправляет это впечатление, заставляя своих героинь двигаться быстрее и согласнее друг с другом, выстраиваться симметричнее. У балерин, которые только что казались нам неуклюжими и угловатыми, пробуждается темперамент и чувство ритма. Делакруа говорил.. „одна линия не имеет никакого значения; нужна другая, чтобы дать ей выражение"! И, действительно, только наличность второй линии, созвучной с первой или противоположной ей, создает ритм или аритмию композиции. И в такой мере, как раньше Дега строил свои композиции на противоположности частей, здесь он стремится к соответствию линий, к повторности их, доходящей иногда до параллелизма. Так, ритмически, одинаково мерным движением рук и ног низко сгибаются его „Приседающие танцовщицы"—словно древние восточные плясуньи с параллельными жестами на египетских стенописях и рельефах. И пусть художник показал нам только микроскопический уголок сцены, только двух первых приседающих балерин, — мы угадываем за пределами картины целую вереницу еще таких же балерин, подобную своей непрерывностью той гирлянде рук, что изображена Дега на заднем плане. И опять-таки во имя красоты ритма, Дега на этот раз притупил остроту своего зрения и слегка „идеализировал" изящные профили и женственно округлые плечи этих двух балерин...

Столь же гармонично согласованы направления рук и ног у трех шествующих по сцене „Розовых балерин", где соответствие главных линий еще более повышено чередованием светлых пятен с темными

*Э. Дега.* *Прима балерина.*

Э. Дега. Арлекин.

космами волос; и как неожиданна эта стройная согласованность „марша" после только что виденного нами хаоса ног...

Здесь, на сцене Дега настолько строгий режиссер и хореограф, что его балерины послушно продолжают эти согласные телодвижения вплоть до „финального" момента, когда опускающийся занавес уже срезывает их головы, оставляя небольшую щель над рампой и оркестром (Le Baisser du rideau) Здесь—апогей движения: вы чувствуете последние, все ускоряющиеся, размахи пляски, последние бешеные колебания скрипок, смычки которых одинако взлетают вверх, вырисовываясь на белом нимбе рампы...

Однако, не только ритм и движение пьянит Дега в зрелище балета и побуждает его опьянять нас, зрителей—столь же подвластен он (особенно в второй половине своего творчества, начиная с 90-х годов) красочной гармонии, *фантасмагории цвет*а. Правда уже в образах балетного быта, в изображениях закулисной жизни, у Дега ощущалось некоторое раздвоение художнического созерцания: его калорит всегда

Э. Дега. Приседают.

„благороднее“ формы. У большинства художников наблюдается обратное: краска, как элемент по преимуществу эмоциональный и плотский, ближе к реальности, нежели рисунок, который по самому существу своему всегда условен. Дега, которого тешит контраст между реальным обликом балерин (их вульгарностью и худобой) и их живописным обличием (воздушный газ, розовый шелк и т. д.), наоборот, более „правдив“ в рисунке, нежели в живописи. Противоположность между пролетарской ногой и нежно-сатиновой сандалией, несоответствие костлявого тела балерины с обволакивающим ее бело-розовым облаком газа, контраст между простонародными rats de l' Opera и мраморными стенами оперного фойэ—все это психологически понятно, как убедительна для нас и „Зеленая певица“ с лицом предместья и царственными полосами a La Веласкез на юбке. Это благородное и „веласкезовское“ есть во всех балетных мотивах Дега,—гармониях серебристых стен и жемчужных тюников балерин, оживленных розовыми поясами и черными ленточками...

Изображая балерин *на сцене,* Дега уже всецело, безостаточно отдается живописной иллюзии. Раньше можно было говорить о Дега,

только как о *колористе*—теперь впервые можно говорить об его красочности, *цветистости*. Раньше между колоритом и формой Дега существовало противоречие, которое и создавало ощущение сатиры; теперь между формой и цветом—полное равенство. Какая-нибудь часть декорации, скала или дерево, только что виденные нами с оборота и казавшиеся тряпкой на подрамнике, загораются яркостью подлинного мира; отдаленные фигуры статисток и кардебалета становятся декоративными арабесками, гармонически сочетаясь с пейзажем декорации (см. „Розовая танцовщица"). Но подлинным венцом этой театральной иллюзии являются сами балерины, усыпанные звездами-блестками и освещенные разноцветными огнями рампы. В них мерцает и искрится вся многоцветность феерии. Таковы знаменитые „Синие танцовщицы" из Щукинского собрания—яркие вспышки сине-желтого пламени, знаменующие собою полный разгар живописного темперамента Дега. Пятидесятилетний художник словно помолодел, и его обновленное чувство потребовало иной палитры, иных живописных приемов.

Как было уже указано, Дега начал с „гладкой" манеры в духе старых мастеров; его живопись маслом позволяла видить зернистую поверхность холста, его пастели покрыты были ровной и нежной пылью. Эта прозрачная, легкая и равномерная техника соответствовала и колористическая характеру балетных впечатлений Дега — прозрачности газа, гладкости паркета, ажурности трико, обилию света, льющегося через громадные окна фойэ и т. д. С девяностых годов эта первоначальная монотонная манера уступает место иной—более темпераментной, богатой и сложной. Дега—один из первых „импрессионистов" понял значение „фактуры" в живописи—роль густоты и плотности мазка и его направления на поверхности картины.

В „голубых" и „розовых" балеринах прежняя однообразно-ровная пыль сменяется целым роем густых мазков, штрихов и точек, брошенных друг на друга в каком-то бурном порыве. На языке критиков того времени эта новая манера называлась „хаотической" и „беспорядочной". И, однако, это совсем не так—в ней таились новые формальные и психологические ценности. Новая фактура соответствовала новому подходу Дега к зрелищу балета—он изображает теперь не холодное однообразие танц-класса, но феерию *представления*. И в этой россыпи красок, к которой пришел Дега во второй половине своего творчества—все то же, столь характерное для него, сплетение правды и лжи, реализма и романтики.

*Реализм*—с самой системы мазков и штрихов, которые падают отнюдь не безпорядочно, но ложатся вертикально или крестообразно,

словно обвиваясь вокруг органической формы, давая ей лепку и об'ем.

*Романтика* — в игре красок, отражающих искусственной спектр электрической рампы, все волшебство, все переливы сценической иллюминации. Резкой синевою пламенеют корсажи балерин; золотые огоньки загораются то там, то здесь в их шевелюрах; многоцветными жилками перламутра пульсируют их обнаженные руки и плечи. Мягкие цветные карандаши дробятся, обсыпаются, мерцают каждой порознь и все вместе, образуя густую полнозвучную гармонию единого целого, похожего на мозаику.

Так, преображается у Дега жанрово-сатирический подход к проблеме балета в любование его декоративной красотою. Так иллюзия зрелища побеждает своего изобличителя—насмешника.

*Э. Дега.* *На диване.*

## VII.

Нам остается проследить еще один, наиболее поздний и зрелый цикл произведений Дега—его образы женской наготы. Потому что и он принес обильную дань телесному жанру, этому традиционному, можно сказать почти „национальному" жанру французской живописи, который культивировался ею не одно столетие, который в XVIII веке был зерном, основой всего художественного стиля страны. С этими излюбленными им образами нагого тела Дега не мог расстаться даже и тогда, когда полуослеп и, не будучи в силах писать красками, продолжал лепить их из воска. И казалось бы, именно здесь мы, наконец-то, „поймаем" старика Дега: его обычная холодная ирония оттает перед ослепительностью женского тела, его рассудочность притупится перед этим кумиром всех веков и народов. Можно было бы ожидать, что именно в этой серии уже подмеченный нами у Дега романтический элемент всецело восторжествует над элементом натуралистическим, и что самый рисунок его потечет сплошными женственно-округлыми линиями...

Однако, и здесь перед лицом женской красоты наш художник остается в большинстве случаев верен себе—все тот же, каким мы видим его в прачечных, за кулисами, на скачках: неисправимым любопытником, острым наблюдателем, беспощадным аналитиком.

... Уголок тесного и уединенного помещения: будуара, спальни или ванной комнаты. Сумрачный свет, проникающий сквозь занавески, которыми горожане вуалируют свою жизнь от окон соседних домов. Над туалетом, умывальником, тазом или ванной склоненное раздетое существо женского пола. Оно совсем не знает, что вы на него смотрите, и поэтому, причесываясь, растираясь или моясь, совсем не следит за изяществом своих телодвижений; часто оно настолько невежливо, что поворачивается к вам спиной. Его жесты грациозны лишь

постольку, поскольку непроизвольно грациозны движения всякого домашнего животного, всякой молодой самки...

Таково первое впечатление от картин Дега. Как кощунственно непохожи они на образы женской наготы, завещенные всем французским искусством! Переворот произведенный художником в области эстетических вкусов ни в чем, пожалуй, не сказался так резко, как именно здесь. Ибо из всех жанров искусства, изображение тела—жанр наиболее консервативный. Нигде так долго и всецело не господствовало засилие ложно-классического, греко-римского канона красоты, как именно в сфере изображения голого тела, из которого академия сделала какой-то мертвый космополитический штамп. Как ни эволюционировали художественные вкусы, какие бы уступки „натуре" ни делал академизм в портретной, пейзажной и жанровой живописи, но человеческое тело попрежнему оставалось забронированным от всяких дуновений жизни, и попрежнему все новые и новые поколения художников изучали его сквозь призму музейных образцов и школьных гипсов, а изображали — в виде героинь и героев мифологии. Этому культу шаблонной и слащавой академической наготы Дега противоставила обнаженную натуру, полную характера и жизни. Он разбил гипсовую броню, которая сковывала женское тело, и это тело стало для него простым об'ектом изучения и наблюдения, как и всякой другой предмет, одушевленный или неодушевленный.

Отбросив всякую галантность, он посягнул на Ея Величество Женщину, развенчал и сбросил ее с исторического пьедестала. Вместо божественной Афродиты, возникающей из пены морской, он показал Афродиту простонародную, выходящую из... резинового таза или цинковой ванны; это ли не насмешка над классицизмом? Вместо высокой идеологии, которую присяжные академики присваивали своим обнаженным „Истинам" и „Свободам" — просто-напросто целая серия „Причесывающихся", „Моющихся" и „Сидящих в ванне" женщин (как скромно называл свои картины Дега); это ли не нож в спину салонного академизма?... Вместо пышного будуара Рококо, где на глазах у почтительных утренних визитеров происходит торжественное вставание и туалет маркизы, мы видим... банальную комнату, стрижку ногтей, умывание на корточках, самые непринужденные жесты—это ли не пощечина изящному шику XVIII века? Современники именно так и квалифицировали наготу Дега. Геисманс приписывал художнику намерение бросить в лицо своему веку самое резкое оскорбление, унижая женщину, идол этого века...

Действительно, Дега мог бы сказать своим противникам: „Вы все

Э. Дега. После ванны.
Собр. И. А. Морозова, Москва.

еще чаете видеть нагих богинь, нимф и одалисок? Я покажу вам их, но только такими, каковы оне есть в действительности, какими делают их условия нашей городской буржуазной жизни". И вот художник подводит нас к заветному порогу и показывает нам современную наготу—наготу раздетой городской женщины во всей правде ее комнатной, частной жизни. Мы видим тело, не знающее солнца и гимнастики, худосочное и рыхлое, с расслабленными, увядшими грудями, со станом изборожденным корсетом, с ногами, испорченными каблуком. С особенным наслаждением художник подглядывает и показывает нам как раз те мимолетные изгибы этого тела, когда резче всего выявляется его физическая „упадочность" — торчащие лопатки и спинные позвонки, свисающие над тазом груди, с'уженная талия и т. д.

Дега превращает прекрасную Дульцинею наших мечтаний в реальнейшую земную Альдонсу. Из богини он делает социальное чело-

Кунисада. Умывание.

веческое существо. Говорят, что нагота также демократична, как смерть. Это не верно. Каждая эпоха по своему одевает и раздевает женщину, и как есть психология моды, так существует и психология наготы. Более того, вовсе не надо быть ортодоксальным марксистом, чтобы согласиться, что каждому классу общества соответствуют свои собственные формы наготы. Тонкая и хрупкая Диана Жана Гужона была продуктом придворной культуры XVI в. Наоборот пышущие здоровьем и жизнерадостностью Венеры Буше с их вульгарной наружностью и сильной мускулатурой явились олицетворением торжествующего III сословия. Прав был и Курбе, когда выразился по поводу одной своей обнаженной нимфы „это — пролетарка", потому что действительно в ее наготе угадывается дочь трудового предместья. В героинях Тулуз-де-Лотрека чувствуются пролетарки любви современного города с телесными формами, источенными голодом и болезнями. Женщины Дега—жены и любовницы современных буржуа, героев Золя и Мопассана, Венеры частных квартир, которых художник анализирует также, как творцы экспериментального романа анализировали общественные классы.

В следующих словах сам Дега ясно подтверждает этот подход свой к проблеме наготы. „До сих пор,—говорит он,—нагота изображалась в таких позах, которые предполагали присутствие свидетелей. Мои же женщины—честные человеческие существа, не имеющие никаких других интересов, кроме тех, что вытекают из их физического положения. Вот одна из них: она моет свои ноги. Это все равно, как если бы было подсмотрено через замочную скважину".

И он поглядывает сквозь эту замочную скважину не как эротоман, но как исследователь, с полным и серьезным сознанием своей правоты, потому что только будучи застигнуты врасплох женщины правдивы и естественны. Ванные комнаты играют ту же роль, что уборные в театре—и там и здесь женщина находится „за кулисами",

Э. Дега. Женщина в тазу.

предоставлена самой себе, своим привычкам и ухваткам. Для того, чтобы оценить это новаторство Дега, следует сравнить его образы наготы с телесным жанром у Эдуарда Манэ, который еще раньше навлек на себя целую бурю негодования за то, что первый показал современную наготу; таковы были его „Завтрак на траве“ (1853 г.) где раздетая женщина фигурировала на пикнике среди одетых мужчин, и „Олимпия“ (1863). Но Манэ—весь еще во власти традиции: его „Завтрак на траве“ своей композицией напоминает „Концерт“ Джорджоне, а его Олимпия возлежит в позе Тициановой „Венеры“. Дега не таков; для того, чтобы показать тело современной женщины, ему вовсе незачем обновлять старые темы и укладывать это тело в старые, уже освященные традицией, позы. Его лозунг—современность во всем, от начала до конца!

Таким образом, как и в балетной серии, Дега изучает женское тело не только под углом его социальной характеристики, но и в отношении его динамического бытия. Женщины Дега никогда не пребывают в состоянии покоя, отдыха и томной лени: оне всегда в движении. Но о каком движении, о каких „профессиональных“ жестах здесь может итти речь? Раньше художники знали только один жест обнаженной женщины—жест стыдливости. Дега изучает жесты, связанные с „работой“ женщины над собственным телом, с подготов-

кой ее к одеванию, как у балерин он изучал телодвижения, связанные с подготовкой к танцу. Женщины Дега приводят себе в порядок, и художник схватывает в этих функциях самое характерное, самое типичное—почти стихийное.

Потому что как ни „современны" женщины Дега, в них есть нечто широко-обобщенное, звериное. Ренан сказал: „человек это животное, которое более всего любит одеваться"... И присмотритесь к женским существам Дега—есть нечто кошачье в изгибах их дугообразно округленных спин, нечто лошадиное в этом занесении ноги над ванной, нечто совсем звериное, жабье в этой позе на четвереньках над тазом. У обнаженных женщин Дега, мы почти никогда не видим человеческих лиц—их головы повернуты к нам затылком, опущены вниз, скрыты под густой массой волос, похожей на гриву. Эти женские головы—лишь придатки к человеческому „крупу", к живому телесному аппарату, который один только и интересует Дега, ибо этот аппарат—мощный механизм выразительности. Дега постигает женщину, в конце-концов, так же, как раньше он следил лошадей.

Так уравновешивается „современность" с „стихийностью" в женских образах Дега. Это женщины такой-то эпохи и даже такого-то класса, но вместе с тем они столь выразительны, столь выпукло-сконцентрированны, что перерастают свою временную оболочку, достигают значения символов, становятся самками вообще—тварями женского пола. Эта сила обобщения в высокой степени свойствена линейному мастерству Дега. Одним широким росчерком карандаша, угля или пастели он фиксирует самое органическое и стихийное в женщине—кости ея таза; затем сразу очерчивает тот или иной профиль ея фигуры. Положение тела спиною привлекает Дега именно потому, что этот поворот, как и профиль лица, наиболее выразителен, наиболее определяет движение человека.

Строго и четко, почти графически, как японские художники-каллиграфы, поэты куртизанок, Утамаро, Кунисада и др. прорисовывает Дега контуры тела. Но это отнюдь не значит, что его форма назойливо однообразна, анатомически суха. Женщины Дега не бесплотные схемы, они имеют все три измерения, и художник, рисуя, в то же время их л е п и т на плоскости. У Дега почти нет ни одного „nu", написанного маслом — стремление к лепке заставляет его работать пастелью — густыми, темпераментными, один на другой брошенными штрихами, которые ложатся по направлению формы, как бы обвивая или вырубая ее. И эта напряженная и насыщенная манера еще более усиливает впечатление динамичности дегазовых тел: они словно ле-

Э. Дега. Из ванны.

пятся на наших глазах и округляясь, кристаллизируясь извнутри, в то же время движутся во вне—изгибаясь и наклоняясь, вытягивая руку или ногу...

Рисунок Дега безконечно многообразен — исполнен жизненного трепета, нежен и мягок, страстен и тверд, местами „отделан", местами грубовато-небрежен и волосат, но всегда подчинен некоему единству. Присмотритесь к любому из дегазовых тел и вы откроете в нем неумолчную игру контрастов, взаимно уравновешивающих друг друга. В контуре каждого тела и каждой части его чередуются одна за другою линии: спокойные и напряженные, прямые и округлые, тающие в пространстве и, наоборот, резко темнеющие на фоне более светлом. В самой миниатюрной пастели вы найдете всю полноту этой гармонии противоборствующих линий и световых отношений...

Уже отсюда ясно, что Дега иначе не мыслит свои фигуры, как в пространстве. Этим пространством служит ему внутренность комнаты, на фоне которой он и устанавливает, усаживает или сги-

бает свои модели. Как всегда у Дега—в этом его магия—композиция его настолько искусна, что кажется не „скомпанованной", не построенной, случайной, полученной с помощью карманного кодака. Но это лишь поверхностное впечатление. В этих маленьких картинах мастера все взвешено и учтено. Их особенностью является то, что женское тело заполняет почти всю поверхность картины, сверху до низу, словно втиснутое в ее узкие рамки, а иногда даже и срезанное частично этими рамками; это заполнение фигурой всего поля зрения как бы еще более напоминает нам о том, что мы наблюдаем эту наготу словно „сквозь замочную скважину" или в стереоскопе.

В смысле композиционного метода мы можем проследить у Дега два главных принципа членения поверхности картины—по диагонали (женская фигура как бы пересекает поверхность от нижнего угла к противоположному верхнему) и спиралью (женская фигура находится в центре картины и изогнута в форме буквы S). По сторонам видны околичности—окна, драпировки, кресла, ванны; это именно та „среда", тот „фон", которые вносят сюда бытовую ноту. Однако, и этими предметами Дега пользуется с строгой композиционной планомерностью, распоряжается ими как настоящий хозяин, расставляя их по комнате или ущемляя от них те или иные части соответственно ритму человеческой фигуры. Так в произведениях построенных спиралью самая ванна берется художником под таким углом, что поворот ее слева на право дополняет и усиливает движение женского тела, напоминающее латинскую букву s. Таких примеров ритмического соответствия между человеческими телами и вещами можно было бы привести множество.

В этих миниатюрных творениях Дега, где столь многое нагромождено и сосредоточено в столь маленьком пространстве, как в фокусе сказывается его изумительный дар об'единять форму с содержанием. Здесь человек и обстановка—едино суть. Здесь каждая вещь—фактор выразительности, повышающий общее. Так, в „Женщине, выходящей из ванны" (вернее сказать „выползающей") общее впечатление какой-то синтетической „животности" достигнуто в одинаковой мере как рыхлостью самого тела, так и волосатостью тигрового кресла, пятнистостью обоев, пушистостью простыни... Является ли это впечатление эротическим? Дега—пуританин в искусстве; игривого и фривольного—того, что искрилось в улыбчивой живописи Рококо—в его произведениях нет ничего. Однако, его телесные образы источают особое полуболезненное очарование какой-то душной комнатной чувственности. Словно некий аромат одеколона, пота и мыла, смешанный с запахом тлена и разложения исходит от них. Вялое тело, тяжелые

Э. Дега. Туалет.

занавески, пушистый ковер, мохнатое полотенце, стоптанные туфли, груда белья—такова эта чисто реалистическая эротика Дега, являющаяся своеобразным вырождением галантно-поэтической эротики Буше и Фрагонара (от которых Дега унаследовал свою любовь к интимности будуара)...

Можно ли, впрочем, говорить о „вырождении" в применении к образам Дега? Не пора ли дополнить новым выводом все то, что мы говорили о „сатирической" тенденции художника? Да, в его телах, сухих и нервных или дряблых и рыхлых — квинтэссенция нездоровой городской наготы; но, как художник, Дега в сущности нисколько не развенчал, а скорее утвердил, эстетически оправдал эту современную наготу, показал ее трепетную, едкую и острую прелесть. „Упадочные" тела Дега по новому, по своему прекрасны — своей жизненностью, своей выразительностью. Они займут свое особое почетное место во французской, а может быть и мировой галлерее женской наготы. Упадочны ли голые женщины Кранаха или Рембрандта? Да, они безусловно не красивы в житейском смысле этого слова, в них

И. Энгр. Турецкая баня.
(Лувр).

есть нечто болезненное, но как гениальные видения искусства — они прекрасны...

Здесь, как и во всем Дега-новатор твердо упирается в национальную почву. Достаточно сравнить „Женщину сидящую спиной" из собрания С. И. Щукина с известной „Купальщицей" Энгра в Лувре, чтобы увидеть, что первая не менее классична по своей линейной четкости и ясности и что вообще между обоими мастерами протянута родственная нить. Энгр исповедывал культ Рафаелевой красоты и стремился к идеализированной „прекрасной" форме; но в то же время вплоть до глубокого старчества с пытливой жадностью изучал живое женское тело в целой серии своих „купальщиц" и „одалисок", и его „Турецкая баня" проливает свет на чисто-реалистическую сущность того классицизма, столь ревностным поклонником, которого был Дега. Вспомним, как часто упрекали Энгра в „неуклюжести", в уклоне к „готике" и „примитивизму". В еще большей степени и с полным основанием можно сказать о Дега, что его образы наготы дают какой-то новый, неожиданный сплав — острой животрепещущей современности с той средневековой „гротескностью" (почти циничной), которой веет от готической скульптуры и которую прервало

*Э. Дега.* *Туалет.*

(Из б. собрания С. И. Щукина, Москва).

в XVI в. вторжение во французское искусство отвлеченного италианизма. Ева Дега — младшая сестра Евы-Химеры с любого собора.

Для оправдания и утверждения этой „характерной" наготы в распоряжении Дега есть еще одно, самое сильное средство — колорит. Здесь мы должны еще раз констатировать тот самый „дуализм" в творческой психологии художника, который наблюдали в балетной серии: если Дега как рисовальщик остается строгим аналитиком, то, берясь за палитру, он становится мечтателем, романтиком. Увлекаясь цветом, он преображает свои произведения, ,,дульцинирует", идеализирует свои мещанские модели, и радостная праздничная окраска часто спорит в них с откровенной будничностью формы. Так же, как на сцене балета он не раз поддавался иллюзиции красочного зрелища, так и здесь, в будуаре и ванной, он не в силах устоять перед соблазном краски. Но где же находит правдолюбец Дега этот волшебный источник красочности в обыденной обстановке домашнего быта? Таким источником цвета отнюдь не является у него само женское тело, которое награждалось столь восхитительными эпитетами в XVIII веке, в пору ,,лилейных" и ,,млечных" нимф Ватто, Буше и Фрагонара. Нет, на картинах Дега кожа женщины — лишь женственно-покорное зеркало окружающей живописной среды.

Именно тут-то вскрывается близость Дега к его соратникам-живописцам, Клоду Монэ, Ренуару, Писсарро. В самом деле, как эмпирик-импрессионист, Дега знает, что в природе нет ,,локальных", раз навсегда неизменных цветов, что окраска каждого предмета (в том числе и человеческого тела) зависит от взаимодействия его с другими соседними предметами, что в воздушной среде все они чудесно перекликаются друг с другом красочными созвучиями. Он знает закон „дополнительных цветов", закон цветового контраста. Еще Делякруа говорил: ,,дайте мне уличную грязь, и я сделаю из нее прелестный оттенок женской кожи", желая этим парадоксом сказать, что даже серая ,,грязь" путем контраста с другими, соседними, яркими красками может преобразиться, ожить и окраситься любым оттенком. И вот зарисовав с беспощадной зоркостью „круп" женщины и окружающие ее вещи и исполнив то, что Энгр называл тремя четвертями живописи, Дега как бы отходит в сторону, прищуривает свои слишком пронзительные глаза, покорно склоняет голову на бок и... предоставляет свету совершать его чудеса. Тогда начинается комнатная феерия — все преображается, вибрирует, заигрывает друг с другом и усиливает взаимную яркость. Дешевые чехлы на креслах расцветают узорами богатых гобеленов, а брошенные юбки и белье сверкают как шелка; в зави-

симости от соседства простое белое полотенце покрывается тем или иным налетом—становится золотистым шарфом или, наоборот, холодеет снежной голубизной; волосы блондинки на желтом фоне разгораются ярким золотом, звучной бронзой, а самое тело трепещет всеми переливами жемчужины, точно повитое желтыми, голубыми и розовыми жилками.

Уже в серии „Гладильщиц" мы видили как Дега умеет претворять белизну крахмала в золотистую, драгоценную поверхность перламутра. Но теперь живопись, чистая живопись, упоение красочным блеском торжествует свою окончательную победу над стариком Дега, заставляя его превращать свои мещанские intéurieues'ы в миражи знойного сладострастия. Эта любовь его к краске, к пламенеющему желтому фону, к живописности пятен роднит его не только с импрессионистами, но и сближает непосредственно со всей традицией Рококо—с великими колористами XVIII века. Отвлекитесь на миг от „современности" обнаженных женщин Дега, от его реалистического трактования формы, прищурьте глаза — и вы почувствуете в его „причесывающихся" и „моющихся" мещанках ту же свежую и чудесную гармонию света, воздуха, тела и тканей, которая от венецианцев и фламандцев передалась „Спящей вакханке" Ватто, „Купальщицам" Фрагонара, „Нимфам" Буше, а затем и „Одалискам" Делякруа.

Такова замечательная особенность художнической натуры мастера: как я уже говорил раньше, он в одно и то же время зачинатель и продолжатель, бунтарь и классик. Художник современности, бытописец буржуазии и работниц, спальни и прачечной, он в то же время—рыцарь культуры, верный лучшим заветам прошлого. Правда это сплетение духа революции с духом традиции — черта общая многим французским художникам. Но у большинства она проявляется односторонне: так, Ренуар, столь же изумительный живописец женской наготы, всю свою жизнь откровенно тяготел к несколько идеализированному и кукольно-здоровому типу женщин Буше, (в этом отношении любопытно сравнить висящие рядом у С. И. Щукина женские тела Ренуара и Дега — пышную округлость первого с острой угловатостью второго). Э. Манэ находился под непобедимым влиянием испанцев. Дега слишком большая индивидуальность, чтобы его можно было связать с каким-нибудь определенным „влиянием", но в его творчестве гармонически претворилась вся полнота французской художественной культуры.

А эта культура двуедина так же, как и душа Дега. Исстари в ней сочетались два начала, две струи, соответствующие двум рубежным

истокам всего французского гения вообще—северному, франко-фламандскому и южному, латинскому. Первое течение, идущее из недр средневековья, определило реализм французской живописи, ее любовь к точной правде, ее аналитическую зоркость; оно породило таких мастеров интимности, как миниатюрист Фуке, оно вызвало к жизни правдивые портреты Клуэ, Латура, Шардена, Давида и даже Энгра. Второе течение, обусловленное причастием Франции к югу, к латинскому миру, дало ей любовь к широкому обобщению, к синтезу красочному и композиционному; таков были Лоррен, Пуссэн, Делякруа, Сезанн.

И вот в лице нашего мастера, мы как бы видим неожиданное равновесие обоих этих начал, „готического" и „италианского", линейного анализа с колористическим синтезом, холода с жаром. Дега—рисовальщик сопричастен северной половине французской души, той, что любит интимные мелочи и гримасы быта. Дега—колорист зачастую полон романтической страстности юга; она разгорается перед нами золотым пламенем фона позади его маленьких причесывающихся женщин. В нем одном находят свое примирение такие антиподы, как классик Энгр и романтик Делякруа, в нем одном замыкаются обе исторические цепи закономерного художественного развития Франции.

## VIII.

Известный германский художник, Макс Либерман, в своей краткой монографии о Дега утверждает, что этого мастера нельзя понять, умом, что его можно только интуитивно почувствовать. Несмотря на это утверждение я старался понять и раз'яснить читателю искусство Дега, дать ему нечто в роде путеводителя по его, столь своеобразной творческой лаборатории.

Разумеется нельзя вполне раз'яснить художника, а тем более—то особое, неповторимое и несказуемое, что зовется „вкусом". Этим изощренно-артистическим вкусом Дега наделен в особенной мере, и печать какой-то драгоценной „уники" лежит на каждом самом небрежном его рисунке. Недаром ведь картины Дега „таксировались" на рынке выше, чем что бы то ни было из современной живописи. Благодаря этому чисто-индивидуальному аромату, произведения Дега никогда не утратят своей острой, волнующей прелести, как бы стремительно не изменялись наши собственные вкусы и теории, какие бы новые „измы" не появлялись на нашем вечно-пылающем горизонте.

Однако, не только в этой невыразимой парижской „вкусности" интерес Дега для нас, людей XX века. Его значение гораздо шире и об'ективнее. Дега не монополия гурманов. Напротив он является одним из первых борцов против „эстетизма" в искусстве, против ложной красивости. Тому и другому он противоставил иную красоту — красоту линейной выразительности, иногда напряженной до гротеска. Дега утвердил в наших глазах право на отображение в искусстве всего того характерного и обыденного, что считалось до него запретным и уродливым и что занимало столь законное место в искусстве готических миниатюристов, романских ваятелей, фламандских живописцев. Дега оправдал все сюжеты, всякую „натуру". Художник лошадей, прачек, модисток, балерин, голых женщин—кто он в сущности? Ани-

малист, жанрист?—Нет, он просто всегда один и тот же Дега, аристократический потомок мастеров изысканного XVIII века и, в то же время, несомненный, искренний, убежденный демократ,—художник нашей эпохи. Именно как наш современник он одержим страстью все узнать, со всего сорвать покровы. Дега открыл путь в новую страну, которая под боком у каждого из нас—окружающую реальность, живой быт; он показал, как, благодаря остроте художественного подхода, этот реальный быт может преобразиться в некое сверх-реальное бытие. Ибо во многих образах Дега эта жизненная правда настолько заострена, что граничит, как у Достоевского, с фантастикой. Таковы хотя бы и эти две циничные „Женщины на диване", похожие на сладострастных жаб, с жутко подчеркнутыми затемнениями глаз, губ, грудей и живота...

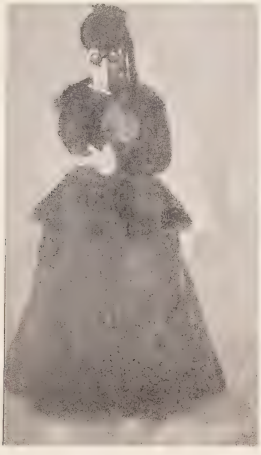
Дега был слишком большим индивидуалистом, чтобы породить школу в прямом смысле этого слова ( если не считать Мари Касса, Кайльботта, отчасти Форена). Но от него пошли и Тулуз-де Лотрек, этот „жестокий талант", бытописец ночного и бульварного Парижа, и Вюйар с его мещанскими intérieurs'ами, и Боннар с его будуарной наготой. Несомненное воздействие оказал Дега и на заострение выразительности Винцента ван Гога, Матисса, ван-Донгена; едва ли также без влияния Дега создались бы и такие реалистические перлы скульптуры, как трепещущие жизнью обнаженные фигуры Родена.

Наконец, вовсе не будет „натяжкой" сближение с Дега и такого „левого" мастера, как Пабло Пикассо. Я разумею не только парижскую серию работ последнего (его типы и сцены, почерпнутые из жизни кафе и бульвара), но и всю анатомическую остроту и четкость рисунка Пикассо вообще. Разумеется, стремление Пикассо и кубистов к монументальному „уплотнению" человеческой фигуры, к пафосу „об'емности" шло вразрез с бесхитростным реализмом Дега и явилось как бы реакцией против него. Но у того же Пикассо всегда ощущается закваска линейной выразительности, которой он (все чаще и чаще, как показывают его последние рисунки) приближается одновременно к Дега и к Энгру. В этом смысле в нем неизбывно пребывает Дега—стаж, проглядывающий у всякого даже самого „левого" и „дикого" французского художника.

Дега умер в 1917 году, но разве мы не вспоминаем его теперь, когда толкуем об „экспрессионизме" и „неоакадемизме"? Было время, когда европейская живопись в лице Гогена — выражаясь фигурально— бежала от правды дегазовых женщин к таитянкам, от его лошадей к детски-архаическим лошадкам, „дада"; от его чувства меры она повлеклась к чрезмерности третьего измерения, к „каменным бабам"

Пикассо. Ныне в этом кризисе начинает намечаться поворот к Дега, к его четкой линейной правдивости. И в этом смысле книга о нем—вполне своевременна.

И действительно, в атмосфере современного художественного разброда, среди холода наших отвлеченных теорий, особенно ценна простая и вечная основа дегазового искусства—его жадная любовь к земному миру, нисколько не остывшая с годами. Отшельник-мизантроп, почти отщепенец, презирающий общество, Дега неудержимо влюблен в жизнь, в самый процесс жизни, во все ее извивы и гримасы, во все то, что для других скучно и банально, а для него всегда прекрасно и таинственно—ибо он Художник. Этому приятию мира и учит нас его вечноюное искусство.



# Список иллюстраций.


Стр.

**Э. Дега.** Автопортрет . . . . . 3
Этюд к Семирамиде . . . . . 5
Голова женщины . . . . . 6
Зеленая певица . . . . . 9
Портрет Бонна . . . . . 12
Этюд к портрету . . . . . 13
Хлопчатобумажное бюро в Новом Орлеане . . . . . 15
В кафе-концерте . . . . . 16
Женщины вечером перед кафе . . . . 17
Абсент . . . . . 19
Проездка скаковых лошадей . . . . . 21
Экипаж на гипподроме . . . . . 22
Тренировка . . . . . 25
Прачки . . . . . 29
Гладильщицы . . . . . 31
Модистки . . . . . 34
Miss Lola в цирке Фернандо . . . . . 37
Статисты . . . . . 39
Певица Cafe Concert'a . . . . . 40
Певица . . . . . 41
Балет „Роберт Дьявол" . . . . . 44
Урок танцев . . . . . 47
Туалет балерин . . . . . 51
Репетиция балета . . . . . 54

Стр.

**Э. Дега.** Балерина у фотографа . . . . . 55
Этюд ног . . . . . 59
Фойе балета . . . . . 61
Розовые танцовщицы . . . . . 62
Голубые танцовщицы . . . . . 63
Прима-балерина . . . . . 65
Арлекин . . . . . 67
Приседают . . . . . 68
Головы балерин . . . . . 70
На диване . . . . . 71
После ванны . . . . . 75
Женщина в тазу . . . . . 77
Из ванны . . . . . 79
Туалет . . . . . 81
Туалет . . . . . 83
Из ванны . . . . . 86
**О. Домье.** Прачка . . . . . 28
Драма . . . . . 49
Куплетист . . . . . 46
**Жерико.** Скачки в Епсоме . . . . . 23
**Итчо.** Театр . . . . . 53
**Кунисада.** Умывание . . . . . 76
**Э. Манэ.** В кафе . . . . . 18
**И. Энгр.** Турецкая баня . . . . . 82


**Рисунок обложки работы—А. Экстер.**

# Произведения Дега в московских собраниях.

**I Музей Новой Западной Живописи**
(бывшее собр. С. И. Щукина).

1. Голубые танцовщицы (пастель).
2. Танцовщица у фотографа (масло).
3. Танцовщицы на репетиции (пастель).
4. Проездка скаковых лошадей (пастель).
5. Туалет (пастель).

**II Музей Новой Западной Живописи**
(бывш. собрание И. А. Морозова).

6. После ванны (пастель).
7. Танцовщицы (пастель).

**Третьяковская Галлерея.**

8. Туалет (пастель).

**Бывш. собрание С. Рябушинского.**

9. Зеленая певица (пастель).

**Бывш. собрание И. С. Остроухова.**

10. Танцовщица (рисунок углем).
11. После ванны. (то же).
12. За туалетом (уголь и акварель).

SPECIAL 88-B
29668
GETTY CENTER LIBRARY